

DE SCHOUW



DE SCHOUW

GEWIJD AAN HET KULTUREELE LEVEN IN NEDERLAND

ORGAAN VAN DE NEDERLANDSCHE KULTUURKAMER

Waarnemend Hoofdredacteur: Dr J. VAN HAM
Redactiesecretaris: A. B. ROELS
Adm.: Uitgeverij „De Schouw", 's Gravenhage, J. P. Coenstraat 26, Telef. 771066, Giro 446173

Bijdragen, brieven en boeken ter bespreking zende men aan den redactiesecretaris, J. P. Coenstraat 26, 's Gravenhage.

Abonnementsprijs f 15,— per jaar; voor leden van de Kultuurkamer f 10,— per jaar; voor buitenland f 17,50; losse nummers f 1,50 per nummer

INHOUD

PLATEN

SLUITSTUKKEN OP BLZ. 199 EN 204 ZIJN OVERNOMEN UIT CHARLES ENSCHEDÉ: FONDERIE DE RACTÈRES.

DR FRANS VERMEULEN

De Brug in de Geschiedenis van de Noord-Nederlandsche Bouwkunst

In onze lage delta-landen, doorsneden met tallooze natuurlijke en kunstmatige waterwegen, groote en kleine, moest noodzakelijkerwijs de brug een architectonisch element van bijzondere beteekenis worden, niet alleen in het landschap, maar ook in het beeld van onze vele grachtensteden. Ondanks haar buitengemeenen invloed op het aanzien van land en stad, ondanks haar nauw verband met het wezen van land en volk, werden karakter en geschiedenis van de Nederlandsche brug nimmer in het bijzonder behandeld.

Wij willen in het volgende een bijdrage leveren tot de studie van de brug in de ontwikkelingsgeschiedenis van de Nederlandsche bouwkunst, als uitwerking van een opstel, dat wij jaren geleden schreven, maar dat door omstandigheden slechts verminkt het licht zag.

In den beginne was het veer. En, natuurlijk, de doorwaadbare plaats. Totdat een vernuftig man onder onze verre voorouders op het denkbeeld kwam, de plank over de sloot om zijn hoeve, of den boomstam over de beek te verveelvoudigen en te verlengen op houten jukken, om zoo, te voet of te paard, een weg te krijgen naar den anderen oever ook van onze grootere rivieren.

Maar zoo eenvoudig als dit lijkt, schijnt het toch niet te zijn geweest. Het veer was en bleef nog lang regel in dit waterland en eerst zeer geleidelijk en betrekkelijk laat kwam men tot bruggenbouw op grooter schaal.

Wij hooren van een Romeinsche brug te Traiectum ad Mosam, het oude Maastricht. Dit is waarschijnlijk een houten brug geweest, zooals Caesar ze bijvoorbeeld over den Rijn liet slaan ([1]). Resten van zulk een houten jukbrug zijn ook in 1895 ontgraven bij Zuilichem in de Bommelerwaard. Ze kan Romeinsch zijn geweest, naar de onderstelling van Pleyte; ([2]) ze kan ook ouder zijn geweest of jonger; misschien was het wel de beroemde brug „bij Nijmegen", waar Civilis en Cerealis op onderhandelden. Dit is dan evenwel ook al wat we van eenigszins belangrijke bruggen hier te lande in zoo oude tijden vernemen. Het spreekt vanzelf, dat er in de Romeinsche nederzettingen, de castra hier te lande, als Maastricht en Utrecht, ook wel steenen bruggen geweest zijn, daar de oudste van de nog bestaande steenen bruggen te Rome, de Fabriciusbrug, in 138 vóór Chr. is gebouwd. Maar dat waren dan toch veel kleinere werken. Hunne groote bruggen, die voornamelijk ten behoeve van de legers werden geslagen, bouwden deze veroveraars hier in het Noorden van hout, en dit niet alleen omdat hout hier het gemakkelijkst te krijgen materiaal was, — aan den Rijn was ook natuursteen genoeg — maar waarschijnlijk vooral ook omdat deze constructiewijze de landseigene zal zijn geweest, waarmede hun Germaansche legioenen van huis uit vertrouwd waren.

De houten brug is, althans in Noord-Nederland, ook in later tijden algemeen gebruikelijk gebleven, juist voor de grootere overgangen. Zoo bouwde men te Kampen nog in 1448 een houten brug over den IJssel, als hoofdtoegangsweg naar deze stad. Het was een merkwaardige constructie van acht jukken, waarvan vijf volgens een dubbel hangsysteem met hooge galgen of hameien waren getimmerd. Wie er nader belang in stelt kan er afbeeldingen van vinden, o.a. in het „Tooneel der Steden" van Joan Blaeu, en in het plaatwerk van Ewerbeck („Die Renaissance in Belgien und Holland"). Dat deze, eerst in 1872 door de tegenwoordige vervangen brug, eeuwenlang een zoo grooten roep had, bewijst in ieder geval wel, welk een bijzonderheid een werk van dit formaat was.

Intusschen zijn we met deze Kamper brug reeds in de late middeleeuwen aangeland, en om een zoo wijde

[2]) Caesar, De Bello Gallico, IV.
[1]) W. Pleyte, Nederl. Oudheden (Leiden, 1901), 16e afl. blz. 48—49.

spanning te overbruggen zijn nog wel enkele steunpunten gewenscht. Metterdaad heeft de bruggenbouw, ook hier te lande, sinds de vroegere middeleeuwen een nieuwe ontwikkeling gekregen. De ervaringen opgedaan bij den kerkelijken gewelfbouw leidden er toe, dat men nu ook op onzen slappen bodem het probleem der steenen brug, met gemetselde overkluizingen van aanzienlijke spanning, durfde aanvatten. Het verschil met de Romeinsche gemetselde bruggen bestond in de eerste plaats hierin, dat men nu in een en hetzelfde werk bogen van zeer verschillende spanwijdte kon slaan, waarvan de vorm zich soepeler bij de plaatselijke gesteldheid aanpaste. Een ander gevolg van de nieuwe welftechniek was, dat men zich voor de bogen niet meer behoefde te houden aan den halven cirkel, maar ook segment- en spitsbogen kon metselen. Dit alles had ook weer invloed op het beloop van het bruggedek en dus op het silhouet van de brug, want terwijl de Romeinsche brug meest geheel horizontaal lag, of althans over de middelste bogen horizontaal moest blijven, met flauwe symmetrische hellingen naar weerszijden, kon men de middeleeuwsche steenen brug naar een willekeurig punt van haar baan en naar de voor de doorvaart meest gewenschte hoogte laten oploopen. Hierdoor hebben deze middeleeuwsche bruggen dat expressieve, als over den stroom springende, karakter gekregen en tevens dat sterk individueele aanzien, dat ze onderscheidt van de alle op elkaar gelijkende Romeinsche bruggen.

Als regel toegang gevend tot de ommuurde middeleeuwsche steden, deel uitmakend derhalve van een vestingwerk, waren zulke constructies doorgaans eveneens weerbaar en aan de landhoofden afgesloten door poorttorens. Monumentale voorbeelden hiervan zien we bewaard o.a. te Regensburg, in de Donaubrug uit 1135; te Praag, in de Karelsbrug uit 1171 (herbouwd in 1358); te Avignon, in de St Bénézet-brug uit 1177; te Carcassone, in de Audebrug uit 1250; te Toledo in de Alcantarabrug naar het Alcazar uit 1258, enz.

Zoo oude voorbeelden zijn hier te lande niet meer aan te wijzen. Alleen door schriftelijke overlevering weten we nog van de befaamde Maasbrug te Maastricht, die in het eind der 13de eeuw werd gebouwd, nadat een waarschijnlijk houten voorgangster in 1275 was ingestort. Na vele herstellingen, met name in het laatst van de 17de eeuw, is dit monument in onze dagen opnieuw en ingrijpend verbouwd, zoodat van de oudste steenen brug niets meer is overgebleven. Maar we weten nog iets van haar uit een reisverhaal van Philippe de Hurges, die de stad in 1615 bezocht en die dus den toestand vóór de herstellingswerken zag. Hij beschrijft de Maasbrug als bestaande uit tien bogen, gebouwd van harde grijze houwsteen en van greskeien, „fait pour toujours durer". En verder was er, naar hij zegt, „un gros dongeon carré sur chaque bout de ce pont, scavoir, un du costé de Maestrect, l'autre du costé de Wick, qui le deffendent des deux costez". Een aantrekkelijk schilderij van den Haagschen schilder Joris van der Haagen, uit omstreeks 1660 (afb. zie blz. 205) heeft ons het beeld van deze brug bewaard.

Overigens heeft men zich hier te lande echter — bij vele gelijkerwijs aan een groote rivier gelegen steden — nog zeer lang beholpen met een veerdienst. Behalve technische moeilijkheden waren het ook dikwijls politieke redenen, die den bruggebouw verhinderden. Veelal was de landheer niet bijzonder gesteld op een dergelijk teeken van macht der opkomende poorterijen. Zoo kreeg bijv. Deventer, na langdurige onderhandelingen, eerst in 1482 de toestemming van den Utrechtschen bisschop tot het slaan van een brug over den IJssel. Het werd een houten jukbrug, die al spoedig het misnoegen wekte van hertog Karel van Gelder. Deze protesteerde er in 1521 tegen, dat die van Deventer een brug hadden gebouwd over zijn rivier met een versterkingstoren er voor, op zijn grond. Bij den daarna uitgebroken oorlog wisten de Gelderschen de brug te verbranden. Een in 1539 gebouwde nieuwe brug bezweek bij zwaren ijsgang — de toen gewone ellende! — in 1571; ze werd hersteld, maar in 1578 bij het beleg door Rennenberg verbrand, en in 1591 vervangen door de voor die dagen zeker practischer schipbrug. [1])

Veer en schipbrug blijven aldus regel voor onze groote rivieren en dat feitelijk tot den tijd der spoorbruggen.

Anders stond uiteraard de zaak bij de kleinere rivierovergangen en met name in de steden, waar sinds de middeleeuwen behalve houten ook gemetselde bruggen van een, twee of drie bogen gebruikelijk waren en tot op dezen dag gebruikelijk bleven. De houten bruggen waren, zooals onze vijftiende-eeuwsche miniaturen en paneelschilderingen aantoonen, òf houten jukbruggen, veelal van gebogen beloop, òf, en dit vooral bij de stads- en kasteelpoorten, klepbruggen, bestaande uit een val of klep, die door middel van over katrollen door den poortmuur loopende kettingen kon worden opgehaald. Wanneer men er toe gekomen is dit systeem te verbeteren door de kettingen te verbinden aan balansboomen, draaiend om een horizontale as op een hameigebint, wanneer aldus onze zoo karakteristieke ophaalbrug ontstond, is mij tot dusver niet gebleken.

Volgens Viollet-le-Duc zouden in Frankrijk reeds in het eind der 13de eeuw een soort ophaalbruggen, draaiend door middel van een houten raam met tegenwicht, z.g. „ponts torneïs", in gebruik zijn gekomen, waarna in het begin der 14de eeuw de eigenlijke ophaalbruggen zijn gevolgd. De voortreffelijke archaeoloog verzuimt echter zijn betoog met concrete voorbeelden te staven, en het blijkt niet op welke authentieke gegevens zijn vernuftige en fraai geteekende reconstructies eigenlijk berusten. [2])

De eerste positieve aanwijzing heb ik voor mij gevonden op het toch wel veelszins merkwaardig paneel in het Rijksmuseum, dat volgens een inscriptie op de oude

[1]) J. A. Mulock Houwer, Oud-Deventer, blz. 24.

[2]) M. Viollet-le-Duc, Dictionn. raisonné de l'Architecture, I, p 380; VII, p. 240, 253 ss.

lijst de verovering van Rhenen door hertog Jan II van Kleef, in 1499, voorstelt. Op dit schilderij, dat volgens Dr G. J. Hoogewerff de inneming van Rhenen door Engelbert van Kleef in 1483 moet weergeven, zien we een klapbrug, opgehaald door middel van twee in muursleuven van de stadspoort draaiende balansboomen. [1]) Het is eene constructie, zooals Viollet-le-Duc ze afbeeldt aan den ingang van het kasteel de Montargis, uit de 14de eeuw; dit echter weer op grond van Ducerceau's „Chateaux de France", wat natuurlijk geen positief bewijs levert. Van meer belang zijn in dit opzicht de miniaturen, die de gebroeders van Limburg omstreeks 1409—1416 schilderden voor het getijdenboek van den hertog van Berry. Het hierin voorkomende kalenderblad voor Juli vertoont het kasteel van Poitiers (zie afb. blz. 178) met een verdedigbare houten brug, waarin nabij den slotmuur een ophaalbrug is geconstrueerd. Het kasteel van Saumur, op het kalenderblad voor September, geeft een steenen brug te zien, met een poort, waarin de hamei van de ophaalbrug is aangebracht (afb. blz. 178).

In ieder geval mogen we op grond hiervan voorloopig aannemen, dat, althans in de Nederlanden, tegen het eind der 14de eeuw de houten ophaalbruggen in gebruik waren. En ze zijn dit steeds meer geworden en gebleven; zoozéér, dat ze sinds de 17e eeuw vrijwel als karakteristiek voor het Noord-Nederlandsche landschap en stadsbeeld mogen worden beschouwd. Zij komen alleen voor en enkelvoudig, of dubbel, met twee kleppen, of ook in verbinding met steenen bruggen, hetzij ten behoeve van de doorvaart, dan wel ter verdedigende afsluiting.

De steenen brug ondergaat hier na de middeleeuwen geen wezenlijke veranderingen meer. We kunnen trouwens bij de bruggen niet de historisch-stilistische ontwikkeling waarnemen, die andere bouwwerken door bepaalde stijlkenmerken in perioden doet groepeeren. We kunnen dus niet wezenlijk onderscheiden tusschen romaansche, gothische, renaissance-bruggen. En allerminst is te onzent de invloed, bijvoorbeeld van Palladio's brug-ontwerpen te bespeuren. In het algemeen blijft men veeleer vasthouden aan de middeleeuwsche typen en constructies. Alleen kan men gedurende den verderen loop der ontwikkeling in de 17de eeuw een geleidelijk slanker worden der pijlers en een zich strekken van de bogen waarnemen. Enkele kleine bruggen maken hierop een uitzondering. Ik moet hierbij wijzen op dat prachtige, maar te weinig gekende voorbeeld van een renaissance-brug, dat die van het kasteel te Heemstede ons te zien geeft (afb. zie blz. 205). Met haar strak horizontaal brugdek, haar zes gelijke, Tudorvormige bogen, en hare decoratieve sculptuur in Zuid-Nederlandsch-Duitschen trant, een zeer uitzonderlijk staal, geheel in den trant van den Haarlemschen stadsbouwmeester Lieven de Key en derhalve uit het begin der 17de eeuw. [2])

---

[1]) G. J. Hoogewerff, De Noord-Nederl. Schilderkunst, dl. I ('s Gravenhage, 1936), blz.507 en 508.

[2]) Frans Vermeulen, Handboek Geschied. der Nederl.Bouwkunst, dl. II, blz. 265 en 312.

Maar in het algemeen bleef men hier toch de voorkeur geven aan het welvend brugdek met de naar het midden breeder wordende bogen, van steeds wijder elliptische spanning, zooals die meest Hollandsche van alle Hollandsche bruggen te Overschie (afb. zie blz. 205), die overigens alleen maar door de ornamentale vormen van haar statige wapensteenen in het derde kwart der 17e eeuw is te stellen.

Het is of onze bruggenbouwers het er op aan wilden leggen met deze hoog en breed zich welvende bogen zoo boeiend en schilderachtig mogelijke hoekjes en doorkijkjes uit het stadsbeeld te snijden en te omlijsten. We denken aan al die talrijke zoo vast, zoo energiek en tegelijk toch zoo veerkrachtig en lenig de stadsgrachten overspannende „sluizen" van Amsterdam, „pijpen" in Leeuwarden, en zooveel andere in Delft, in Utrecht niet te vergeten, maar ook in Leiden en in Haarlem, in het Friesche sprookjesstadje Sloten, in Franeker, te veel om zelfs maar te noemen (afb. zie blz. 205).

Onder al deze wil ik er echter nog een in het bijzonder vermelden, om haar geheel eigen karakter en haar bijzondere schoonheid: de Roerbrug te Roermond (afb. zie blz. 205). Een gedenksteen in het midden van de zuidzijde verhaalt in statig Latijn haar geschiedenis: „Door de kracht der wateren op 1 Januari 1764 ingestort, hechter hersteld het jaar 1771, terwijl België door Karel, Hertog van Lotharingen en Bar namens Maria Theresia, Roomsch keizerin en Hertogin van Gelder, bestuurd werd." [1]) Van Naamsche steen opgetrokken, overspant zij de Roer met vier bogen, waarvan de twee middelste aanmerkelijk hooger zijn aangelegd met het oog op een thans niet meer bestaande scheepvaart. Dientengevolge zijn de opritten vrij steil, waardoor de borstwering stomphoekig gebroken wordt, een vorm die doet denken aan bruggen in zuidelijker streken, Rome, Verona, Venetië, en die aan heel deze verschijning iets uitheemsch geeft.

Met deze laat achttiende-eeuwsche constructie zijn wij aan het eind van ons historisch brugverhaal. Een wezenlijke ontwikkeling valt verder voorloopig niet meer waar te nemen.

Eerst wanneer met nieuwe materialen, met ijzer en met beton, ook nieuwe constructiemethoden opkomen, begint een nieuwe phase in de ontwikkelingsgeschiedenis, ook van de Nederlandsche brug, die tot dusver nog weinig gelukkige voortbrengselen heeft opgeleverd. De moderne betonnen bruggen zijn enkel „zakelijke", stroeve constructies, die met hare harde, horizontale lijnen, zonder leven of veerkracht, plat over het water zijn geslagen, en de zoo goed in het landschap of in het stadsbeeld passende lenigheid van de typisch Nederlandsche brug missen. Wij staan hiermede echter in het vlietende „heden", waarin het woord is aan den zoekenden, bouwenden technicus, den ingenieur. De beschouwende historicus dient hier afscheid te nemen.

---

[1]) L. A. J. Keuller, Oud-Roermond, in: Bulletin Ned. Oudh. Bond, 1920, blz. 105.

PETER MULDER

Nederlandsche Schilders in Goethe's waardeering

II

Wij vermeldden reeds, dat Goethe gedurende de middenperiode van zijn leven, na zijn Italiaansche reis, niet meer zoo geboeid wordt door de Nederlandsche kunstenaars. In deze jaren legt de buitenwereld beslag op hem, en breken in de nieuwe eeuw ook heel moeilijke dagen voor Duitschland en voor den grooten dichter aan. Napoleon komt als een brullende leeuw naar Weimar om Karl August te vernietigen, die zich met Pruisen verbonden had; er komt een Fransche bezetting en er ontstaan verwikkelingen niet ongelijk aan die welke wij thans beleven en waarbij Goethe, hoezeer hij zich ook Duitscher voelt, wel eens openlijk partij kiest voor den grooten Keizer. Thans krijgt hij gelegenheid „de grooten in de kaart te kijken" en op het tooneel der wereld een rol te spelen.

En zooals in zijn eigen leven alle horizonten verruimen, alles in grooten stijl wordt gezien, alles in waarheid *monumentaal* wordt, zoo zoekt hij ook de groote klassieke kunst, waar volgens Winckelmann de schoonheid is van „edele eenvoud en stille grootheid".

Van de landschapsschilders hebben de dichterlijke arcadische Lorrain, de verheven strenge Poussin en de dynamische Rubens zijn liefde. De schilders van de kleine dingen des levens, van de intimiteit en de warmte komen tijdelijk op den achtergrond. Alleen in Jacob van Ruysdael blijft een synthese tusschen Noord en Zuid, tusschen romantische innerlijkheid en klassieke monumentaliteit in die grootsche landschappen, die Goethe later in zijn opstel van 1816, „Ruysdael als dichter", zal bespreken. Voor deze schilders geldt in verhoogde mate dat zij aan een nieuwe wereld het aanschijn geven, aan een cosmos, dien zij bevolkten met hun eigen gestalten, zonder daarom afstand van de natuurwaarheid te doen. De wereld hunner fantasie is hun oereigen schepping of zooals Goethe 't uitdrukt: „de aanwaaiïng van een bevruchtend goddelijk odem" (Eckermann 18-4-'27). En deze reuzen kunnen het zich zelfs veroorloven de natuur geweld aan te doen, zooals Rubens in zijn „Hooioogst" waarin tegenstrijdige schaduwen voorkomen ter wille van de gesloten kleurwerking en compositie. Hij is geen slaaf meer van de natuur, maar de heerscher, die aardsche middelen aan hoogere intenties ondergeschikt maakt. [1])

[1]) Men leze ook Goethe's „Einleitung in die Propyläen" (1798).

Ruysdael moet op Goethe wel een bijzonderen indruk gemaakt hebben. De ouder wordende dichter, die weer tot zichzelf inkeerde, voelde hier een hem verwanten geest. Wel scheen het, dat het in dezen soms zoo droefgeestigen schilder kon stormen. maar een gespleten en innerlijk tegenstrijdige kunstenaar was hij toch niet, veeleer een stil en rustig peinzer met een machtig reguleerend verstand, een arts ook, die de genezende krachten der natuur kende.

En nu doet zich 't eigenaardige verschijnsel voor, dat de dichter-schilder Goethe den schilder-dichter Ruysdael dichterlijker wil maken dan hij was, want in 't genoemde kleine opstel geeft hij een staaltje van aesthetiseerende psychologie „à outrance", door in de besproken werken „De Waterval" en „Het Klooster" een kleinen roman te „geheimnissen". Alleen in „Het Kerkhof" ziet hij de ernstige maning van de vergankelijkheid van dit leven, zooals men dit zonder moeite zal navoelen.



Een frissche impuls tot het bestudeeren van oud-Duitsche en Nederlandsche kunst zal Goethe ontvangen door zijn kennismaking met de verzameling van de gebroeders Boisserée te Heidelberg. Zij waren kunstvorschers en verzamelaars. Sulpiz, philosophisch dokter, was de grondlegger der restauratie van den Keulschen Dom. Hij schrijft aan zijn broer Melchior op humoristische wijze over zijn contact met Goethe te Weimar (3-5-1811). De dichter bleef zeer teruggetrokken; ook toen Sulpiz in den breede uitweidde over de schoonheden der Primitieven, keek de grijze meester „als wenn er mich fressen wollte". Toch verraadt hij daarbij zijn nieuwsgierigheid naar Jan van Eyck, dien hij niet kent, en naar andere Nederlandsche schilders, die Sulpiz ver boven de Duitsche stelt. Het gesprek eindigt er mee, dat Goethe zijn bezoeker een paar vingers toesteekt zonder dat zulks Boisserée kan ontmoedigen, die 't spoedig „tot de heele hand" hoopt te brengen.

In volgende brieven lezen we dan hoe Goethe langzamerhand ontdooit en geregeld „als een aangeschoten beer bromt", maar op 8 Mei schrijft Sulpiz triomfantelijk: „Ik voelde de ons in 't leven zoo zeldzaam beschoren

vreugde één van de eerste geesten van een dwaling te genezen, waardoor hij aan zichzelf ontrouw geworden was".

En in 1814 is Goethe dan op zijn Rijnreis en toeft hij ook te Keulen en Heidelberg, waar de nieuwe en toch zoo oude kunstwereld voor hem opengaat, en waar oude jeugdgenegenheden des te schooner opbloeien. Johann Bertram, de medebezitter van de verzameling Boisserée, weet aan Helmine v. Chézy te vertellen hoe Goethe gemopperd had: „Drie jaar lang hebben ze me met die schilderijen gekweld. Ze komen en kletsen over Hemmelink (bedoeld is Hans Memlinc) en van Eyck, zoodat het me bruin en blauw voor de oogen wordt. Daar komen ze, de zotten en maken me dol, eindelijk komt een man van inzicht (Boisserée) en prijst ze met verstand, zoodat ik de zaak in overweging neem. Ten slotte komt mevrouw v. Helvig en geeft me een recht dichterlijke beschrijving, waarvan ik walg. Ik denk: nu moet ik zelf zien en beoordeelen en nu ben ik hier. Waar ik echt schik in heb is dat de domooren het rechte toch niet gezien hebben, maar ik wél!"

Ja, uit velerlei beschouwingen blijkt, dat Goethe deze Primitieven juist geschat heeft. Volgens een uitlating van Boisserée zou de dichter, die gedurende zijn verblijf in Italië Giotto voorbij geloopen was, zijn afkeer voor godsdienstige onderwerpen verloren hebben. Want zoo schrijft hij: „Sedert de oude heidenkoning het Duitsche Christuskind heeft moeten huldigen, zijn wij vol zoeten overmoed". Bij zulk een uitlating dienen wij te bedenken, dat Goethe steeds afkeerig gebleven is van alle vormen van aanbidding en dat hij in verschillende gesprekken zijn gal uitstort over valsche uiterlijkheden, zooals b.v. „'t buigen voor een duimbeentje van den apostel".

De dichter van het laatste bedrijf van Faust, waar de eeuwige zoeker de hoogste volmaaktheid van het geestesleven in de „theosis", de goddelijke zaligmaking ervaart, deze dichter had een hooger Godsbegrip dan waar Boisserée van heeft kunnen droomen.

Achteraf is gebleken, dat in de collectie geen oorspronkelijke van Eyck's aanwezig waren, maar dat b.v. het drieluik, dat Goethe bewonderde, door Rogier van der Weyden geschilderd was, hetgeen niets afdoet aan des dichters begrip voor deze kunst, die met haar diepe warme kleuren het aardsche met bovenaardschen glans weet te louteren en die met de natuurlijkheid van portretachtige behandeling, met landschapsachtergronden, met lieflijkheid en waarheid, het gemis aan symmetrie, dat Goethe, den klassicist, wel treffen moest, ruimschoots weet te vergoeden.

Met welke subjectieve gevoelens Goethe deze schilderijen gadesloeg, kan blijken uit gezegden als deze: (bij 't zien van een aan van Eyck toegeschreven: „Aanbidding der Koningen"): „Dat is louter waarheid en natuur. Ik heb geprobeerd me voor allerlei indrukken te bewaren, die mijn evenwichtigheid in gevaar konden brengen en nu opeens ben ik toch in zulk een nieuwe wereld van kleuren en gestalten aangeland en als ik er wat tegen in zou willen brengen, *dan zou deze of gene hand uit het schilderij naar me grijpen om me een slag in m'n gezicht te geven*".

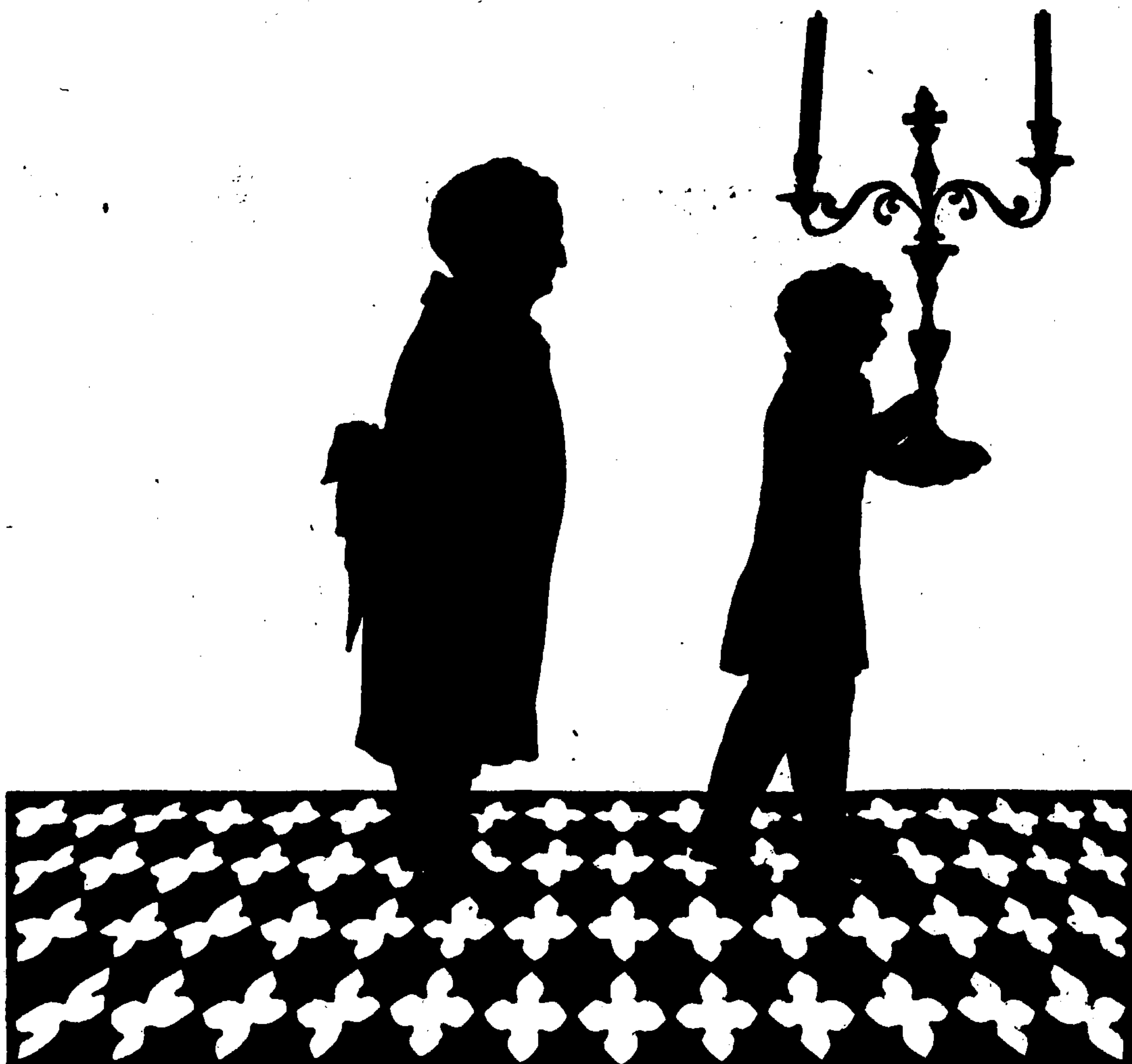
Voor het schilderij „De dood van Maria", dat men aan Jan van Scorel toeschreef, merkt hij op: „*Daaruit slaat ons de waarheid als met vuisten tegemoet*". Naar een mededeeling van W. Grimm van 26-10-1814 had Goethe zwijgend voor een schilderij, toegeschreven aan van Eyck, gezeten en na eenige uren, op de wandeling, gezegd: „Daar heb ik me in mijn leven veel verzen gemaakt, daaronder zijn een paar goede en vele middelmatige. *En daar schept van Eijck zulk een schilderij, dat meer waard is dan alles wat ik gemaakt heb*".

En volgens een uitlating van Boisserée tegenover Schmitz van 24-10-'14 riep Goethe bij 't beschouwen van deze meesters uit: „Kinderen, wat zijn we dom, wat zijn we dom, we beelden ons in, dat onze grootmoeder ook niet mooi geweest is, dat waren andere kerels dan wij, ja, verd . . . . ., die willen we prijzen en nog eens prijzen. Die verdienen, dat vorsten en keizerinnen, dat alle naties komen en hen huldigen".



In de jaren 1817 en 1818 schreef Goethe nog een paar opstellen over Bloemen- en Dierenschilders, waarin hij zeer waardeerend over Nederlandsche meesters spreekt, zoo over van Everdingen's platen bij Reinaert de Vos, waarin de dieren echt natuurlijk en geestig gezien zijn, zonder bijtend sarcasme, maar bovenal roemt Goethe Paulus Potter in zijn stuk „Het leven van den Jager", op paneel geschilderd in vele tafereelen en zich te Cassel bevindend. Vooral boeide den dichter het tooneel, waarbij de vervolgde dieren zich op den jager wreken en op de honden en het paard. Hij vond hier de dichterlijk moraliseerende inhoud luchtig en geestig uitgebeeld, in tegenstelling tot de bewerking van dierfabels door Elias Riedinger, die hij als saai en vervelend veroordeelde. In het andere opstel over bloemenschilders noemt de dichter o.a. Johan van Huysum en Rachel Ruysch, die hij ook al eens in zijn opstel van 1788: „Nabootsing, Manier, Stijl" met eere vermeld had.

Door de gewetensvolle trouwe nabootsing van bloemen, vruchten en andere voorwerpen ontstonden ware wonderwerken. De kunstenaars van het stilleven zullen overwegend stille, in zichzelf gekeerde weinig expansieve naturen zijn, „in einem mäszigen Genusz genügsam", rustige, eenigszins bekrompen menschen dus. — Is niet alle hartstocht bij zulke onderwerpen, waarbij aan fijne en kostbare dingen geweld wordt aangedaan, uit den booze? En toch, hoe weinig recht doet Goethe hier wedervaren aan onze moderne „preciezen", waaronder er zijn, die de *tragedie* van het stilleven uit eigen verscheurdheid, beklemming, levenstwijfel en ontkenning deden geboren worden. Of Goethe zulke werken, ondanks de geweldige techniek, zou hebben gewaardeerd? Waarschijnlijk niet! Alleen de onmiskenbaar persoonlijke stijl zou hem wellicht geboeid hebben.



LUISE DUTTENHOFER — GOETHE IN STUTTGART

De nabootsende kunstenaar „treedt in het voorportaal van den stijl" door zijn kennis van de eigenschappen (en de uitdrukking daarvan) dier vele dingen, terwijl zijn smaakgevoel zich openbaart door de fijne keuze en samenstelling, de groepeering van dat alles, in harmonie van lijn en kleur. Zoo zal de kunstenaar het heiligdom betreden, waar het wezen der dingen herkend wordt, waar achter het natuurlijke het bovennatuurlijke, achter het zichtbare het onzichtbare wordt aangevoeld.

Een beetje wonderlijk is 't wel, dat Goethe de bloemenschilders de studie der *botanie* aanbeveelt, want bij het gevoelig schilderen van een bloemstuk is het verstandelijk ontleden stellig meer een belemmering dan een opwekking. Niet al te letterlijk opgevat echter is Goethe's raad toch wel aanbevelenswaardig, want de kennis der structuur verhoogt de kans op een ware natuurlijke weergave, niet alleen bij bloemen, maar bij alle verschijningsvormen van plant, dier en mensch.

In een ander opstel: „Kunstzinnige behandeling van landschapsonderwerpen" (1831) prijst Goethe de veelzijdigheid van Breughel. Zijn hooge horizon wordt genoemd en zijn veelomvattende vergezichten, die nog 't ernstige karakter der zestiende eeuw bezitten. Paul Brill heeft een ruimer, vroolijker natuur. Zijn zes bladen van de twaalf maanden, evenals zijn schilderij met wilde zwijnen en reeënjacht worden hoog aangeslagen. Opmerkelijk in dit opstel is Goethe's meening over Dürer en andere oude Duitschers, dat zij namelijk nog vaak iets „pijnlijks" ondervinden tegenover de ontzaglijke ruimte, dat zij bij alle natuuraanschouwing avontuurlijk en gemaniereerd worden.

Veel Nederlandsche kunstenaars hebben wij thans als ware lievelingen van Goethe leeren kennen, ons rest alleen nog iets te zeggen over zijn waardeering voor Gerard Terborch, die tot uitdrukking komt in zijn roman, „Die Wahlverwandtschaften". Naast Van Dyck's „Belisarius en Ahasverus" en „Esther" van Poussin, wordt ook „De vaderlijke vermaning" van Terborch (zie afb. blz. 177) ten tooneele gebracht. Goethe ontdekt in de heerlijke figuur van de jonge vrouw, op den rug gezien, in haar rijkgeplooid wit-atlaskleed, een nauwverholen angst en schuchterheid. De vermaning van den vader is echter geenszins heftig of beschamend, want zijn gebaar verraadt geen sterke emotie, terwijl de moeder een lichte verlegenheid verbergen wil door in het glas wijn te turen, dat zij elk oogenblik kan uitdrinken. Ook hier weer is Goethe de fijngevoeligemedespeler, die altijd op moet passen niet te veel „hinein zu interpretieren".

Tot slot willen wij nog iets zeggen over Goethe's waardeering voor Rembrandt, een waardeering die in des dichters jeugd tot een laaiende geestdrift werd. Helaas heeft Goethe de beste werken van den grooten meester niet mogen aanschouwen, terwijl een barok doek als „de Roof van Ganymedes" e.a. te Dresden weinig indrukken bij hem achterlieten. De etsen daarentegen schatte Goethe des te hooger en hij verzamelde ze vlijtig. Rembrandt was de Noordsch-Germaansche schilder „par excellence", die vergeten was, „dat er ooit Romeinen en Grieken geleefd hadden". Wij weten thans dat dit laatste niet heelemaal juist is en er zijn eenige voorbeelden van, die er op wijzen, dat Rembrandt wel degelijk door Grieken en Romeinen werd geïnspireerd. Trouwens Goethe is van meening, dat het „ein schwacher Behelf" is om zulke invloeden bij buitengewone talenten erg hoog aan te slaan, want zij weten het alles om te scheppen en te doen inpassen in hun eigen wereld.

Gedurende zijn verblijf in Italië heeft Goethe Rembrandt wel even onderschat. In een brief van 7-12-1787 schreef hij geestdriftig over Marc Antonio Raimondi en hij stelt diens vormreinheid en vastheid boven „de kernachtige ruwheid en zwevende geestelijkheid" van den grooten Hollander. Later zal Goethe weer fijner onderscheiden tusschen Rembrandt's werkelijkheidszin in verband met het voorwerp en zijn „idealisme", zijn magische diepte in licht en schaduw en in de stilte der gebaren, waarbij „al het vergankelijke tot gelijkenis" wordt, gelijk Goethe het zoo diepzinnig in zijn slotversen van Faust II heeft uitgedrukt.

Wat de dichter daar tusschen door nog schreef in zijn kleine opstel „Rembrandt de Denker" over de ets „De barmharige Samaritaan", heeft in dit verband minder beteekenis. Het is een dichterlijke beschouwing, die, evenals in de Ruysdael-schetsen, tot overdreven conclusies voert.

Maar welk een verkwikkende gedachte, dat Goethe's diepe ontvankelijkheid voor Nederlandsche kunst over de minst belangrijken als een Saftleven heen uitstijgt tot den grootsten der grooten, Rembrandt, dien de dichter, evenals Michel Angelo, met het vorstelijke „Grossheit" gekenschetst zou hebben, in plaats van met het gangbare „Grösze"; een verkwikkende gedachte te meer omdat de verhouding van Rembrandt tot Holland's grootsten dichter gekenmerkt is door de in de kunstgeschiedenis zoo dikwijls optredende fatale *„verzuimde gelegenheid"*. Rembrandt—Vondel; Goethe—Mozart; Hölderlin—Beethoven; Lenau—Schubert; Wagner—Nietzsche, overal scheiding en dood, verwijdering en eeuwig misverstand, verloren kansen door tragische lotsbeschikking.

Ja, Goethe zou, indien hij Rembrandt's verbijsterend veelzijdig oeuvre gekend had, zooals ongetelde bewonderaars het thans na drie eeuwen kennen, een onvermoeden klassicistischen stijl ontdekt hebben, de strenge Rembrandt van de Anatomie van Deyman, van de Apostelfiguren, van Fabius Maximus, van Christus voor Pilatus! Een klare vormschepper, een architect, een machtig denker naast een verinnerlijkten droomer, een magiër van het vergeestelijkte licht en de doorzielde kleur, „redder van de Renaissance uit de Barok-phase" [1]). Zou dit niet een wonderlijke ervaring voor Goethe geweest zijn, deze klassiciteit van den noordschen barbaar, voor Goethe, die met zijn gids Palladio het beloofde land der Antieken betreden had en die vergeefs poogde om Grieksche grootheid te enten op een Weimarsche schildersbent. [2])

Goethe en Rembrandt, faustisch hun levensweg, bij den dichter als bij den schilder het eeuwige onbevredigde streven en de eeuwige vernieuwing, het telkens moeizaam naar boven rollen van een steeds afglijdenden steen en het afwerpen van oude huiden gelijk een slang, om in Goethe's beeldspraak te blijven. Rembrandt ten slotte geheel in zichzelf gekeerd na het groote conflict met zijn opdrachtgevers, in de gemeenschap als mensch ondergaande door de exclusieve overgave aan zijn hoogen droom, maar als kunstenaar onbekommerd en onaantastbaar voor 's werelds hoon en blaam; Goethe in het diepst van zijn wezen éven onbegrepen, éven eenzaam, maar tot het uiterste bereid om het groote spel der wereld mee te spelen, groot als dichter, maar ook groot als mensch en *levenskunstenaar*: waakzaam, omzichtig, berekenend, ordelievend, vol verantwoordelijkheidsgevoel ten opzichte van een eenmaal aanvaarde maatschappelijke taak, niet vrij van heerschzucht en diplomatie en zoo noodig hard als staal: kortom volhardend in een sterk behoud van het persoonlijke zelf.

Goethe en Rembrandt, gelijk in hun verbondenheid aan volksche waarden, liefhebbend dat volk, waaruit zij zich hun levensgezellin kozen: de dichter, verguisd door een intrigueerende hofkliek om zijn verhouding met een bloemenmeisje, dat later zijn vrouw werd; de schilder om zijn liefde voor een dienstmaagd door een protserig burgerdom en een pharizeeschen kerkeraad bespuwd en beleedigd. Christiane en Hendrickje! De een blijmoedig en dapper, de ander stil en duldend, maar beiden vol echte vrouwelijkheid en moederzorg en volgens onwraakbare getuigen vol opofferingsgezindheid jegens den onbegrepen echtgenoot!

Wat Goethe en Rembrandt verbindt, ondanks alle verschil in uiterlijke levenswijze en innerlijken ontwikkelingsgang, wortelt diep in de grootheid en het geheim van Goethe's vertrouwelijke mededeeling aan Graaf Stroganoff: *„Zin en beteekenis van mijn geschriften en van mijn leven is de zegepraal van het zuiver menschelijke"*. Ja, het is deze diepe en waarachtige menschelijkheid die Duitschland's grootsten dichter en Holland's schildersgenie als edelst kenmerk van hun Noordsche wezen onverbreekelijk samenbindt gedurende de aeonen, waarin het spoor hunner aardedagen zal blijven voortleven. [3])

---

[1]) Pag. 159 Phoenix. F. Schmidt Degener. Rembrandt en Vondel.

[2]) In een brief van P. O. Runge aan zijn vader wijst de schilder op 't onmogelijke van een opgave als Achilles op Skyros voor de jonge schilders („Das Bild der Antike in der deutschen Klassik" Prof. Dr E. v. Hippel D. Z. i. d. Ndl. 7/3/'44).

[3]) Variant op den beroemden versregel uit Faust II.

GEORGE DE SÉVOOY

BIJ DEN VIJF EN ZEVENTIGSTEN JAARDAG VAN CYRIEL VERSCHAEVE

Wie schrijft, schrijv' in den geest
van deze zee of schrijve niet.
H. Marsman

Het was op een namiddag van een somberen herfst dat ik zat aan het raam van het huis dat ik toen bewoonde, hoog op een van de meest onherbergzame rotskustgebieden van Bretagne. Beneden mij sloeg de branding hol tegen de doorkloofde en verbrokkelde steilten en er was in de kamer niets dan grauwig licht tegen de witte wanden en dit gestadig uit de nevelen opstijgend bruisen. Dagen lang al had ik gedoold langs deze woeste kust en tusschen de voorwereldlijke steenen en de vreemde kruisen, in de hier nog steeds levende sfeer van piraten en heiligen, voelde ik mij na lang weer me zelf geworden.

Voor het eerst ook had ik me weer sterk genoeg gevoeld om de teleurstelling te dragen, die het lezen van een boek van vandaag vrijwel steeds oplevert. Doch instee van met teleurstelling zat ik dien middag in een diepe vreugde: na te mijmeren over de lectuur van de vertelling Die Marcellusflut van den Duitschen schrijver Joachim von der Goltz, waarin deze een stuk Nederlandsche oergeschiedenis, het ontstaan van de Dollart door den Marcellusvloed van 1362, meesterlijk heeft gestalte gegeven.

In dit boek, zoo dacht ik, is het water durend aanwezig als een geheimzinnige macht, dreigend, achter het verkwistend en zelfzuchtig bedrijf van de Friesche boeren uit dien tijd; spottend leeft het achter de uitingen van het bekrompen en benepen geloof van den priester Jakob Heiko; alleen het meisje Tetta, de vreemde vondelinge, die door den priester in huis genomen werd, is met die macht verbonden en weet van het naderend onheil, waarvoor ze niet kan nalaten de menschen te waarschuwen. En ik realiseerde mij hoe van dit boek eigenlijk maar twee dingen voorgoed in de herinnering achterblijven: de gestalte van het meisje Tetta en het water, of liever de mensch in zijn bovennatuurlijke verbinding met het element. En door de wijze nu waarop de auteur zijn sympathie voor dien mensch, in casu dit meisje, weet te suggereeren, kreeg dit boek voor mij plotseling een symbolische beteekenis: hier hield een waarachtig kunstenaar een pleidooi voor den elementairen, dat wil zeggen, den volledigen mensch, die leeft vanuit zijn verbondenheid met de elementen rondom hem.

En ik moest er aan denken hoe deze verbondenheid bij den mensch van heden zijn onmiddellijk karakter geheel en al verloren heeft, zelfs (en dit is wat mij nog het meest aan het hart ging) bij de dichters. Immers men behoeft hun werk, een enkele groote uitzondering dan daargelaten, maar door te lezen om tot de gevolgtrekking te komen, dat ook voor hen de wind niet méér is dan voor de meesten, namelijk waaien; het water niet meer dan een soms nuttig, maar vaker nog hinderlijk vocht en het vuur iets dat men noodig heeft om zich te warmen. En bij de prozaschrijvers is het al evenzoo: de psychologische romans van de laatste jaren leveren ons het beeld van den mensch in het vacuum van zijn eigen denkziek brein, zonder dat de natuur rondom hem nog in eenigerlei opzicht in zijn leven medespeelt.

Intellectualisme en techniek hebben ook den dichter in hun greep en ietwat moedeloos vroeg ik mij af, hoe hij er ooit weer onder uit zou kunnen komen, of zou er wellicht een nieuw geslacht van dichters moeten geboren worden en opgroeien, dat zich onmiddellijk en bewust tegen die langzame vervuiling en verstopping der scheppingsbronnen teweerstelt?

Daarginds, achter de nevels, verder naar het Westen, moest het eiland Mont Saint Michel liggen, waar enkele weinige monniken alleen toeven met God, de zee en de winden. Een schoon symbool voor het waarachtig dichterschap, bedacht ik grimmig, wanneer men althans niet weet wat de geleerden beweren te weten: dat het geen vijftien jaar meer duren zal of dit eiland is door een intensief woekerende zeewiersoort met het vasteland verbonden. En ik vroeg mij vol twijfel af of het juist misschien dit laatste was, dat het eiland Mont Saint Michel en zijn lot tot een volmaakt symbool maakte voor het dichterschap in dezen tijd: Zullen de komende dichters niet meer en meer vervlakken, zich willig laten meedrijven op den stroom, niet groot (want dan zou het volledig te aanvaarden zijn!), maar klein en huilerig en vol ikzucht het lied zingend der verlorenen? En zijn er vandaag nog, die zich hun roeping van profeet herinneren en daarnaar leven, middelaars tusschen Aarde, Hemel en Hel? Waarom, zoo vroeg ik mij in stilte met bitterheid af, niet de kaarten gezet op den Droom van het Leven of op dien van den Dood, en, daaraan onvoorwaardelijk en roekeloos trouw, te *singen* instee van dreinzend zelfbeklag ten beste te geven?

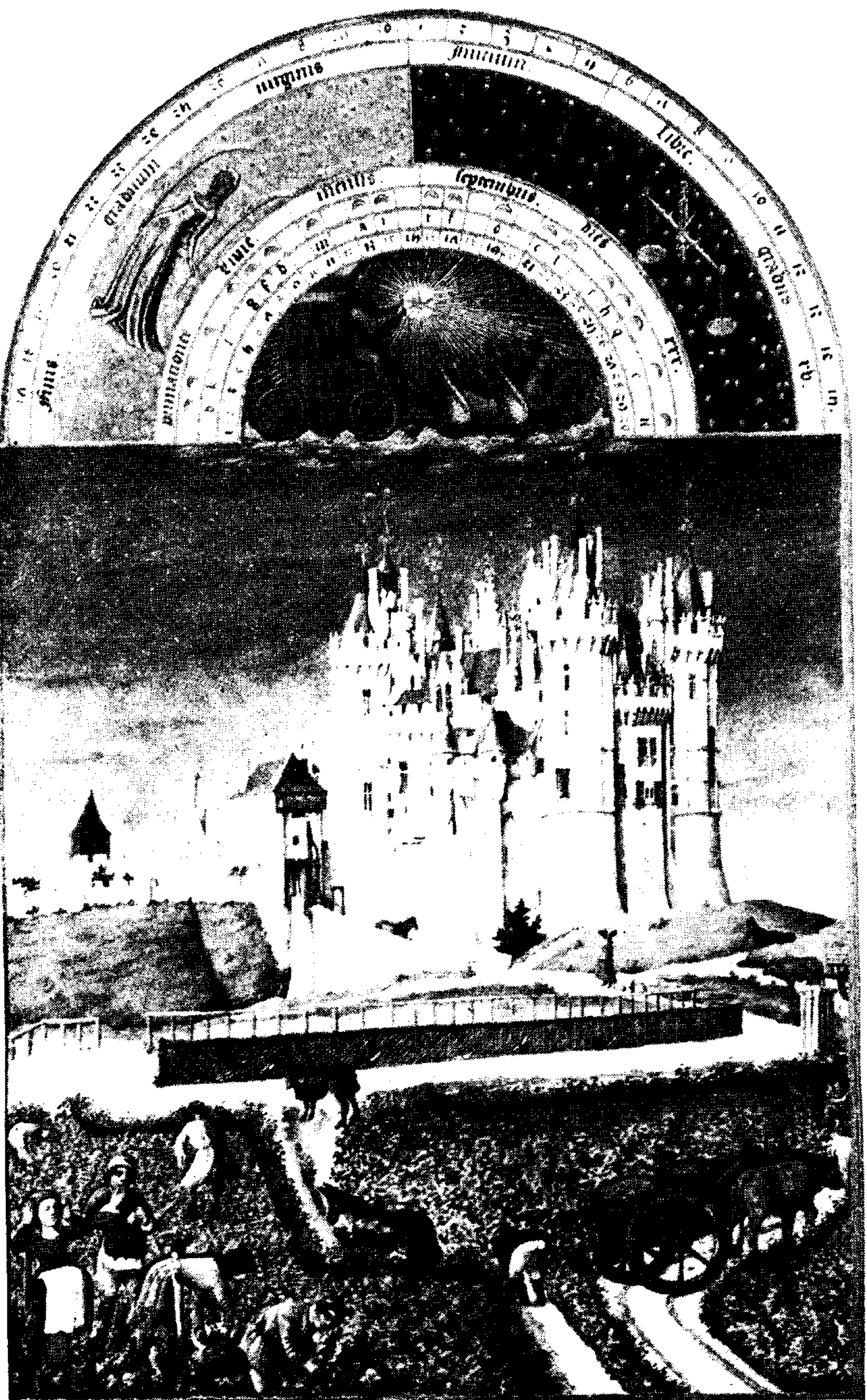
Maar de avond naderde dichter aan de ruiten, de nevels



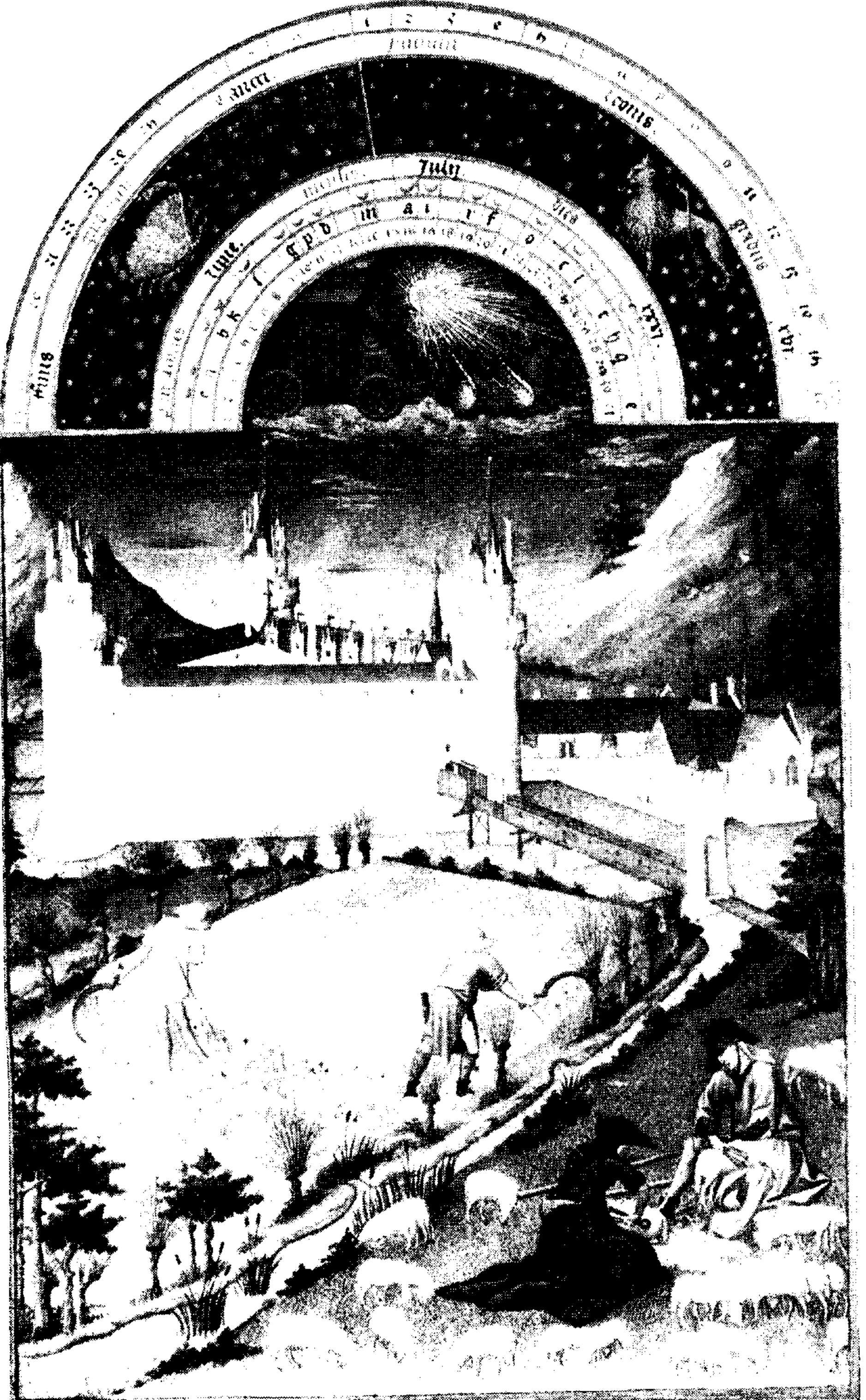
G. TERBORCH — DE VADERLIJKE VERMANING



P. P. RUBENS — VAN HET HOOILAND (FOTO ARCHIEF)



GEBR. VAN LIMBURG: KALENDERBLAD JULI KASTEEL VAN POITIERS



GEBR. VAN LIMBURG: KALENDERBLAD SEPTEMBER. KASTEEL VAN SAUMUR

kwamen sterker opzetten en mijn gedachten werden moe en traag, tot er tenslotte niets meer bestond voor mij dan de zachtrosse gloed van het vuur in de schouw en de nu tot een dof ruischen verstilde branding.

En ik vond het niet vreemd, mij vanuit die sfeer plotseling te bevinden aan een geheel andere kust dan die ik hier de laatste dagen gewoon was te zien, — een zachtglooiende kust met duinen, die ik eertijds goed moest hebben gekend en aan wier voet ik mij neerzette. En toen ik daar zoo een poos had getoefd, spelend met een paar sprieten helmgras, die hard en ruw door mijn handen sneden en luisterend naar het helder bruisen van de zee, kwam daar over één van de duintoppen een man met een lang en plooiend gewaad, dat, vergeleken bij het geelwitte zand, waarover het maar nauwelijks sleepte, reeds geheel en al avond was.

Op één van de toppen bleef hij staan, de armen gekruist voor de borst en uitturend over het avondlijk water, dat de kleur had van oud metaal. Hoe lang hij daar zoo stond is niet te zeggen — het zouden uren hebben kunnen zijn —, doch op een zeker oogenblik strekte hij zijn armen bezwerend vooruit en gebaarde er nadien mee in de richting van de zee. En over zijn lippen kwam een lied, welks woorden ik op den afstand, die mij van hem scheidde, niet vermocht te verstaan, doch de enkele klanken en hun rythme die tot mij overwoeien, zegden mij dat het een gróót lied was.

Dichter werd de deemstering en dra zou het nacht zijn. Wild bloedend zakte de zon weg in zee en nog steeds zat ik met de ademlooze gespannenheid van wie moeizaam luisteren moet, toen de man die zong in het wijnroode licht van zijn top afdaalde en naar beneden, naar het strand, schreed, al zingend nog, en daar op die nu grauwe, vochtig opglanzende streep staan bleef. Een lichte wind veegde een lok van zijn lang, grijzend haar over het gelaat met den vogelneus, en wederom begon de man te zingen: liederen van de zee en den nacht, zoo meesleepend en grootsch, dat zij mij die huivering over het lichaam joegen, welke ik soms gevoel bij het lezen van oude sagen, waarin aan het eeuwige in de natuur en den mensch wordt geraakt.

Het waren liederen in mijn taal, die hij zong, en plotseling wist ik dat ik ze reeds lang kende, doch nu leken ze mij grootscher nog dan toen ik ze voor de eerste maal hoorde.

Toen hij ten einde gezongen had, groette de man, die een priester leek te zijn, de zee vóór zich en boven zich de sterren en klom toen, ietwat moeizaam, de duinen over en verdween, zonder ook nog maar eenmaal om te zien, eenzaam en groot gelijk hij gekomen was.

Vreemd is het dat ik eerst toen bemerkte, dat zij die het huis met mij deelde, binnengekomen was en in het schijnsel van een paar zachte schemerlampen bezig was de nog kale muren van de kamer te sieren met die enkele afbeeldingen en portretten, welke ik, ofschoon toen immer op doorreis, toch steeds gaarne bij mij had. En toen zij bij wijze van groet zacht lachend het portret van Cyriel Verschaeve voor mij ophield alvorens het aan den wand te hangen, knikte ik haar vriendelijk toe om mijn verbazing te verbergen. Want almeteen had ik met feillooze zekerheid geweten, dat hij de man was, dien ik in mijn droom had gezien en hooren zingen.

Aan deze vreemde geestelijke ontmoeting met Cyriel Verschaeve moest ik weer denken, nu, dat de dichter der Zeesymphonieën op den laatsten van deze maand zijn vijf en zeventigsten jaardag vieren zal in de eenvoudige kapelaanswoning van het West-Vlaamsche dorpje Alveringhem.

Zijn naam is hier in het Noorden zoo goed bekend als deze van Gezelle, Verriest of Rodenbach, alleen brengt men het, wat de kennis van zijn werk betreft, niet veel verder dan het noemen van enkele titels en in de bibliotheken, ja zelfs in verschillende Universiteitsboekerijen, speurt men tevergeefs naar de uitgave zijner Verzamelde Werken. En dit is des te meer betreurenswaardig, naarmate Verschaeve in den loop der jaren uitgegroeid is tot een figuur van Europeesch formaat, — een universeelen geest, gelijk wij er de laatste halve eeuw maar weinigen hebben gehad en die aldus een der sterkste schoorpalen van onze vaderlandsche kultuur is. Wanneer ik Verschaeve hier een universeelen geest noem, dan ligt daarin reeds opgesloten, dat mijn appreciatie en bewondering niet zoo speciaal den dichter der Zeesymphonieën en Nocturnen gelden als wel den *geheelen* scheppenden mensch, den dichter, denker en wijze in eenen.

Zeker, de Zeesymphonieën waren reeds bij haar eerste verschijning een phenomeen en zij zullen dat in onze letterkunde steeds blijven, doch juist die durende beteekenis ontleenen zij veeleer aan de wijze waarop de mensch Verschaeve zich confronteert met de elementen, deze tot symbolen omvormend, en met alle kracht die in hem is zoekt naar den laatsten zin van het leven en naar God, dan aan den artistieken vorm van deze titanische worsteling. Het is vooral de grootschheid der inspiratie, welke den lezer steeds in bewondering zal doen staan.

Vijf in getal zijn de Zeesymphonieën, ingedeeld naar de orde van het leven, zooals Verschaeve zelf zegt. De eerste: drang naar kennis, de tweede: drang naar liefde en de derde: herbeginnen. De vierde: erkennen van den waren aard der zaken, namelijk de eigen grenzen en de vijfde: berusting daarin.

„Ik luister en ril, droom en leef mee wat de zee daar huilt en zingt en 't worden zee- en ziel-, ziel- en zeesymphonieën, waarin ik het leven der zee in mijn leven voel overgaan en 't mijne in 't hare terugwerp." En over dit oerbeeld van wildheid, hartstocht en geheimenis de witte zeevogel, de meeuw, die Cyriel Verschaeve's blazoen zou worden:

Waar men geen kleinheid kan ontwaren,
maar zij alleen nog blijven leven:
de hemel waar de wolken varen,
de zee waarop de wolken streven,
daar streeft zij, vaart zij met haar mee
en hangt in den hemel boven de zee.

De zeewind is de zeedrift, vogel
als zeeliefde breed, als zeehaat machtig.
O span en stijf uw sterken vlogel,
houd in den wind u, worstel krachtig,
leef 't reuzendriftenleven mee:
al wie haar drift voelt, leeft met de zee.

Blijf heel uw deel in de zeedrift vergen,
en stormt hij langs de oneindige banen,
huil, lijk uw broeder uit de bergen,
met al de stormen en de orkanen
het eindloos lied der grootheid mee,
o, wild-schoone meeuwe, o arend der zee.

In deze drie strophen uit het inleidende gedicht, met duidelijk merkbaren invloed van Rodenbach, vindt men den geheelen Verschaeve en zijn wat ik zou willen noemen absolute sfeer: „waar men geen kleinheid kan ontwaren": de mensch, die, wetend dat hij, verscheurd en losgeslagen, God zoekt en hem niet bereiken kan, maar toch blijft worstelen en erkent dat men dat doen moet *met* en *in het leven zelve*. Steeds weer opnieuw, steeds herbeginnend met de hoop eenmaal weer tot de Al-eenheid terug te keeren.

Steeds weer, alle kleinheid ver, staat Verschaeve oog in oog met het grootsche en heeft hij in de Zeesymphonieën zich verzoend met zee en zon, met wolken en wind en hun eeuwig herbeginnen, er ontbreekt daar nog zijn confrontatie met den nacht, die hij gaf in zijn Nocturnen:

Nacht: Heel alleen
Wij getween.

Geheel vervuld van de oneindigheid der cosmische nacht wil hij wezen in den eersten zang, maar dan komt de vraag: wat en wie zijt gij, o nacht? En in de tweede nocturne blijkt het verstand ontoereikend deze vraag te ontraadselen; wat is het stoffelijke tegenover de oneindigheid? De ziel en zij alleen is het medium:

In mijn ziel ligt mijn hoop.

Alle vragen heeft slechts ten antwoord het zwijgen en dat slaat den bewusten mensch met schrik. Doch tenslotte is de nacht Liefde en kan de dichter aan het einde hartstochtelijk smeeken: Meer Nacht, al Nacht!

Grootscher evenwel en sterker nog dan de mythische lyriek van de Zeesymphonieën en Nocturnen zijn Verschaeve's drama's: Ferdinand Verbiest, De Artevelden, Judas, Maria Magdalena. Naar aanleiding van deze drama's schreef de Vlaamsche criticus D. Van Sina eens: „De dramaturg Verschaeve heeft met zijn vijf meesterlijke drama's de grondslagen gelegd voor een Vlaamsch klassiek tooneel. Hij heeft de tooneelletterkunde tot dit peil opgevoerd, waar ze opnieuw haar roeping kan involgen: de stijlvolle uitbeelding te zijn van den mensch en zijn lot.

Van meet af aan had de dramatisch aangelegde dichter een duidelijk inzicht in de fundamenteele wetten, die het wezen zelf der dramatische kunst beheerschen. Leven is beweging altijd en overal. Het drama is niets anders dan de wording uit den mensch zelf van een menschenlot (Verschaeve). Elk mensch heeft zijn eigen persoonlijkheid: zijn moreele structuur bepaalt zijn levenslot. Een leven verloopt steeds naar een wet van innerlijke noodzaak. Met onverbiddelijke konsekwentie volgt Verschaeve de ontwikkeling der gebeurtenissen, die uit de botsingen van menschelijke karakters ontstaan. De dramaturg geeft ons daarbij niets, dat niet als onmisbaar geacht moet worden voor het normaal verloop van het spel. Van als het doek opgaat, zet het drama zich in beweging en rust niet vóór het zijn eindpunt heeft bereikt. In elk zijner drama's neemt Verschaeve een hoofdfiguur op een beslissend oogenblik van zijn leven, en volgt het dan verder tot aan het einde; voor Jakob en Philips van Artevelde tot aan hun lijfelijken dood; voor Verbiest en Maria Magdalena tot aan de volledige onthechting, het afsterven van de ziel aan deze wereld. — De held bepaalt zijn lot, minder door wilsbesluiten dan door zijn zijn. De Verschaeviaansche mensch wordt door zijn oorbeeld bepaald. — Dit oorbeeld is als een samenvatting van zijn wezen. Niet enkel richt hij zich ernaar, maar het beheerscht hem geheel: Jakob staat in dienst van zijn droom van Vlaanderens grootheid; liefde tot Vlaanderen dwingt Philips een taak te aanvaarden, die zijn krachten te boven gaat; liefde drijft Verbiest naar China en verstrikt hem in onhoudbare toestanden; liefde tot macht en rijkdom beheerscht Judas en Magdalena wordt door haar liefde tot een Liefde gedreven, die alles te boven gaat. Zij allen hebben één enkele gedachte, die hen tyranniseert, één doel, dat zij nastreven totterdood: zij zijn de gevangenen van hun liefde, die zich aan een bepaald vermeend goed heeft vastgehecht. Hun onderlinge botsingen zijn te herleiden tot botsingen tusschen idealen."

En dan is daar zijn tot op heden laatste drama Elijah, veruit Verschaeve's gaafste arbeid, zijn meesterwerk, met het eeuwige probleem: de mensch roept om God met alle hunkering, die in hem wonen kan, en God zwijgt. Doch juist dit zwijgen is Zijn meest volmaakte openbaring.

Visionnair is dit drama; van een meesleepende plastische kracht en zooal iemand op grond van zijn vorige werken dit nog in twijfel mocht hebben getrokken, met dit werk in handen, waaraan de dichteres Henriëtte Roland Holst destijds zulke schitterende pagina's heeft gewijd in één der nummers van het thans opgeheven tijdschrift De Gemeenschap, is het toch zeker duidelijk dat wij in Cyriel Verschaeve den grootsten dramaturg van onze eeuw bezitten.

In alle figuren van zijn drama's geeft Verschaeve den *volledigen* mensch en in alles ziet hij het goddelijke, maar tegelijkertijd ook het daemonische. De Ziel, zoo schrijft hij in de Zeesymphonieën, is een kind van God *en* Satan, en in deze figuren vindt men steeds weer iets van Verschaeve zelf.

Sterk voelbaar wordt het besef van het daemonische in de magische, opzweepende strophen, welke de Baälpriesters zingen bij hun ommegang, wanneer het doek opgaat bij het drama Elijah:

Stralende Zonnegod,
Vuur smeedt het menschenlot;
Broeiende zomergloed,
Roodgloeiend offerbloed,
Brandende minnegloed,

Mansmacht zijn zij!
Mansmacht is lust en lach,
Vlam door den hellen dag,
Dag, man zijt gij!

Avond valt. Wat is dood?
Keeren naar d'eersten schoot:
Zaad wordt de zonne weer,
Avond legt zacht het neer,
Zaadval bergt wederkeer.
Dood zijt gij rouw,
Als Liefde in de aarde wacht
En weder balt de kracht?
Nacht, gij zijt vrouw!

Met welke bezetenheid moet Cyriel Verschaeve deze heerlijke strophen op het papier geworpen hebben!

Zeker, gelijk in al zijn scheppingen, zal de consciëntieuze metricus ook in Verschaeve's meesterwerk zijn critischen zin kunnen scherpen aan regels die horten en stooten (zijn vers *ruischt* niet als dat van Vondel), doch ik zou hem, zoo hij daarover vallen zou, willen vragen: Wie onder de jongeren van Vlaanderen en Noord-Nederland schrijven er heden ten dage een drama met zulk een visie en getuigend van zulk een grootsch levensbesef? En deze wellicht veel pijnlijker vraag: Wijs mij onder de jongeren een aan, die ook maar de *belofte* in zich draagt eenmaal zulk een drama in verre toekomst te kunnen schrijven!

Verschaeve staat vandaag, gelijk alle grooten, in zijn grootheid eenzaam en alleen. En wie meent zich van hem te kunnen afmaken met den dooddoener, dat zijn werk niet veel meer dan barokke rhetoriek is, die tenslotte niet zooveel „om het lijf" heeft, geeft daarmede, wellicht onbewust, blijk van dezelfde jaloersche onmacht, welke een slecht of middelmatig bergbeklimmer van den Mont Blanc zou kunnen doen opmerken, dat een „dergelijke" berg hem niet de moeite waard is. In dit licht bezien is het dan ook een onvergeeflijk verzuim van de Nederlandsche tooneelgezelschappen, dat zij nimmer een eerlijke poging hebben gedaan om een der Verschaeviaansche drama's een opvoering te geven, gelijk ze die verdienen.

Er zullen daarbij ongelooflijke moeilijkheden overwonnen en uit den weg geruimd moeten worden, men kan zelfs het probleem der speelbaarheid in het geding brengen (hoewel dit laatste bij het werk van een figuur als Verschaeve nimmer eenig doorslaggevend gewicht naar de negatieve zijde in de schaal zou mogen werpen, zoomin als dit het geval mocht wezen bij een opvoering van Goethe's Faust), doch al die moeiten zouden grootelijks worden beloond. En juist vandaag den dag, dat wij bezig zijn ons uit een dieptepunt der cultuur op te heffen naar een beter en vooral grootscher morgen, verdient de opvoering van Verschaeve's drama's zoo spoedig mogelijk ter hand te worden genomen. Want het is niet alleen noodig, dat het thans zoo schouwburggrage publiek eindelijk eens een werkelijk grootsch stuk te zien krijgt, het is vooral ten opzichte van den thans nog levenden dichter niet meer dan plicht de grondslagen te leggen voor wat eenmaal een trotsche traditie zou kunnen worden: de jaarlijksche opvoering van één van Verschaeve's drama's naast Vondel en Shakespeare. Want naast hen is Verschaeve's plaats als dramaturg. Deze tijd gaat ervan uit om niet alleen den gestorvenen, maar ook den levenden kunstenaar te eeren. Welaan dan, het is nu nog tijd! Niet zoo lang geleden nog schreef Verschaeve mij in een brief: „Het is wel waar dat het Noorden meer verleden dan toekomst, meer geld dan bloedkracht bezit. Doch nood zal 't genezen." Dat die nood ook de oogen opene voor de grootheid van Verschaeve's werk!

Er is bovendien nog een ander punt, dat de aandacht verdient. Verschaeve's Opera Omnia, verlucht met reproducties naar boetseerwerk van zijn hand en facsimile's, verschenen eenige jaren geleden bij de Uitgeverij De Zeemeeuw te Brugge. Nu is het wachten op den Nederlandschen uitgever, die zich over deze uitgave wilde ontfermen, om aldus Verschaeve's werk ook hier in het Noorden in breederen kring bekendheid te verleenen. Onze Oosterburen kunnen ons in dit opzicht een alleszins beschamend voorbeeld zijn: ter gelegenheid van zijn verjaardag zal een Duitsche vertaling van deze verzamelde werken het licht zien!

Doch ook in proza heeft Cyriel Verschaeve pagina's geschreven, welke mede tot het schoonste zullen blijven behooren dat de Nederlandsche letterkunde heeft voortgebracht en ik denk hier vooral aan zijn Uren van Bewondering voor Groote Kunstwerken. Deze titel alleen reeds is kenmerkend voor Verschaeve's geestesgesteldheid. Deze man kan bewonderen. Dat is iets dat de jongere generatie voorgoed schijnt te hebben verleerd. Waar Verschaeve het Leven, het volle, bruisende leven ontdekt, daar komt hij kijken met een open hart. Hij vindt het bij Michel Angelo en andere groote Italiaansche meesters, bij Rubens en de Vlaamsche primitieven, bij Beethoven, Wagner en Mozart, doch ook waar hij het bij jongeren van vandaag ontdekt, daar is hij evenzeer bereid te bewonderen, zonder voorbehoud, alles gefundeerd op een veelomvattend weten en een diepe levenswijsheid, welke eerst goed klaarblijkelijk wordt uit de honderden aforismen die men uit heel zijn oeuvre maar voor het grijpen heeft.

Cyriel Verschaeve wordt vijf en zeventig jaar. Terwijl ik deze regels, aan hem gewijd, neerschrijf, leunt de lente aan het venster. Er is reeds een enkele seringenknop, die te glanzen begint en in de lucht hangt een geur, van beloften zwaar.

In Alveringhem zal het nu ook zoo zijn. Er zal daar diezelfde kruidige geur over de landen waaien en een enkele knop verlangend zijn open te springen. En in de eerste, doch lang niet krachtlooze zonnestralen zullen de

beide angorakatten van het kapelaanshuis zich lui rekken. En Cyriel Verschaeve zal naar de lente glimlachen.

Hij wordt vijf en zeventig jaar en nochtans is hij niet oud. Midden in het barnende leven van vandaag staat hij, niet passief als toeschouwer, doch als daadwerkelijk vernieuwer, en nog pas keerde hij thuis van een groote reis door Noord-Frankrijk, waar hij tot de Vlamingen daar in smetteloos Fransch een aantal redevoeringen hield.

En overal waar het noodig is, treedt hij op om mild te geven uit zijn geest en zijn hart. Cyriel Verschaeve begrijpt dezen tijd en dat wil wat zeggen op zijn leeftijd. Dat is zijn genie. Doorheen de ellenden ziet hij de grootschheid ervan: de grootschheid van een menschheid, die zichzelve door de duisternis heenworstelen wil, telkens opnieuw, naar het Licht dat is en lokt.

Zoo staat deze vijfenzeventigjarige voor ons: versch van kracht nog en ongebroken, vol levenslust en -blijheid. Sterk. En eenzaam. En groot. Zeggend: „Over alle werelden en over alle menschen wenkt mij God".

Laat mij de weinige woorden van bewondering, die ik bij den verjaardag van Cyriel Verschaeve zeggen kon, stellen in het teeken van deze, zijn eigen waarlijk priesterlijke uitspraak.



N. EEKMAN MARSKRAMERS

PROF. DR TH. BAADER

ERNST BERTRAM

DE DICHTER VAN DE NOORDSCHE MYTHE

DE TWEEVOUDIGE AANLEG BIJ BERTRAM. Hij is man der wetenschap en koning in het rijk der woordkunst. In beide openbaart hij zijn begaafdheid als ziener in het verleden en in de toekomst; dit trouwens blijkt reeds uit zijn mythe-gedachte! Zijn op historisch onderzoek gerichte geest denkt kultuurhistorisch, maar uit zijn inzicht in het verleden vindt hij voor den blik ook den weg in de toekomst van onze kultuur en van ons volk. Wel overtreft de terugblik bij hem het vooruitzien, dit is de fundamenteele houding, waarin hij met Stefan George overeenstemt, maar hij overtreft zijn leermeester, wanneer hij op den historischen terugblik den sterksten klemtoon legt. Zooals Stefan George, is ook Bertram overtuigd van het goddelijk zijn der wereld, van de „Gottgeistigkeit" als het hoogste beginsel, overtuigd van de heerschappij der wet, waaraan de mensch onderworpen is, voorzoover hij zelf deze heerschappij in orde en tucht bevorderen wil: „Höchstes Gesetz dir, Volk in Weizenhaaren, / Verhängt von Gott: Du sollst dich nicht bewahren! / In keiner Grenze sollst du dir behagen, / Sollst jede Form, die du errangst, zerschlagen. / Du sollst im Tode nur dein Höchsten sprechen. / Du sollst an deinem reinsten Lied zerbrechen. / Für Erben sollst du deine Horte häufen. / Für Fremde fahren in die schwarzen Teufen. / Weinlosen sollst du keltern deine Traben, Für Zage dir erbluten deinen Glauben. / Sollst deine Mörder hüten in der Wiege, / Und sterben sollst du stets an deinem Siege." (Das Nornenbuch, blz. 14). Dit is de wet, welke aan het Duitsche volk is opgelegd. Deze dichterlijke woorden zijn gesproken uit de ervaring van het verleden en met het oog gericht op de toekomst! Juist daarin openbaart zich het „volkhafte" karakter van een dichter, dat hij in de bestemming van zijn volk gelooft en in zijn dichtwerk „Mahnung, Warnung, Tröstung, begeisternde Weisung zugleich, für jede neue Geschlechterfolge der Kunst „Johann und des Lebens" vermag weer te geven (zie Bertram Sebastian Bach" in „Deutsche Gestalten", blz. 42).

Omdat Bertram in het goddelijk zijn van de wereld gelooft, wijst hij ook de gedachte aan een ondergang af; „elken ochtend is de wereld nieuw voor hen, die bouwend op God vol mannelijken moed tot nieuwe daden overgaan". Bertram is niet slechts als geleerde, maar vooral ook als dichter de opvoeder van het Duitsche volk; zijn waarschuwing aan dit volk, te ontwaken en alles in het werk te stellen, om zich zelf te verwezenlijken, keert telkens weer in zijn vele spreukdichten terug. De wijsgeer is de geneesheer van zijn volk. Het volk moet naar de stem van zijn wezen luisteren, daarom moet het zich uit zich zelf vernieuwen. Slechts uit eigen land en uit eigen hart komt de redder en de redding voort. Waar het onheil ontstond, daar groeit ook het genezende kruid. In de profetische visie op de komst van hem, die het Duitsche volk weer zal opheffen, heeft Bertram reeds vóór 1925, in de jaren van de grootste politieke verwarring en geestelijke decadentie, de verzen geschreven:

„Den Todgeweihten greift das Wanderweh:
Er muss nun wandern, wie er niemals ging,
Durchsichtig wird die Erde, wo er geht,
Und Scheidewissen wird ein jedes Bild,
Mich Todgeweihten greift das Wanderweh:
Ich muss die Länder meines Blutes schaun,
Zum Gleichnis wird mir Burg und Hof und Wald.

Das todgeweihte Auge sieht und weiss:
Hier schweigt der Wald, der Opferfeuer nährt,
Hier harrt das Feld, wo Gott zu Schlachten ruft,
Hier sieht der Knabe tief im Berg den Schatz,
Hier glänzt des Siegers unsichtbare Burg,
Und wenn von ungesühnter Würgerschuld
All-Erde noch genest, hier wächst das Kraut."

(Das Nornenbuch, blz. 106)

Daarom roept de dichter zijn volk op, om moedig en onversaagd de toekomst tegemoet te gaan en aan deze vorm te geven, door het gunstige oogenblik te grijpen:

„Nordleuchte brennt. Noch einmal ist
Nornische Stunde. Speerlicht zuckt
Über des Himmels hohen Pol.

Wer jetzt wagte, wär Herr der Welt,
Was jetzt riefe, wär Horn des Alls,
Wo jetzt Walter, da waltet Gott.

Wahre der Stunde! Nornenwald
Ächzt. Schon wandert die fahle Frau
Aus dem hundertwintrigen Schlaf.

Scheue die Zeichen! Furchtbar flammt
Über der Welt eisigem Rand
Euch der grollende Geist als Nord.

(Das Nornenbuch, blz. 11)

De germaansche mensch met zijn dynamischen aanleg brengt steeds aan de wereld de vernieuwing, vernieuwing

van leven, kunst en wetenschap: „Ährenhaariges Volk, dir ziemt die / Sichel zur Stunde der Mahd. / Immer ist Ernte, dir sinkt / Immer dein Reifstes in / Schwaden dahin. / Vögel künden dir bald, zur Frühzeit: / Bebe, die Schnitter nahn! / Allzu goldenes Feld, / Woge noch einmal in / Wellen dahin. / Immer wann die getürmten Wagen / Deines Wachsens die Welt / Ein in die Scheuern führt, / Brache dann breitest du in / Schollen dahin. / Doch im Brote der Welt, in danklos / Heilig nährender Kraft, / Schläfst du, ewiges Feld, / Weckst du, heimliches Volk, / Heiligen Sinn." (Das Nornenbuch, blz. 15). Bertram weet van de bizondere taak, welke aan het Duitsche volk en den germaanschen mensch is toebedeeld, maar hij is er ook van overtuigd, dat de Voorzienigheid het Duitsche volk zeer bizondere gaven van geest en ziel heeft geschonken, om deze taak te kunnen volbrengen. Daarom waarschuwt de dichter zijn volk, zich niet te laten misleiden door het woord van valsche profeten, welke geen rasverschillen willen en kunnen onderscheiden:

Zeit ist zu reden von der Toren Wahn:
„Gleich sind die Völker, so an Wert, an Amt".
Unwertere Weisheit rann aus Narren nie,
Unwürdiger ward nie ein Pfand vertan.

Zeit ist zu fragen: wollt ihr Toren wohl
Die Leiter Gottes brechen? Tausend Stufen
Schuf er zu sich hinauf in jedem Reich,
Ein jedes Volk trägt Siegel nach dem Rang.

Zu oberst aber welches Volk der Gott
Gesetzt zum Herrn der Völker innen, frag
Das schwerste Schicksal, frag das hellste Aug,
Frage das reine Wort, den tiefsten Klang.

(Das Nornenbuch, blz. 12)

De kultuurhistorische gedachte komt bij Bertram telkens weer poëtisch tot uitdrukking, deze gedachte, welke hij wetenschappelijk in zijn redevoering van 1925 in de Universiteit te Kopenhagen onder den titel „Norden und deutsche Romantik" heeft uitgesproken, n.l. dat de tegenstelling tusschen Zuid en Noord in de geesteshouding van den Duitschen mensch zich steeds weer openbaart, zooals zij bijv. in een Nietzsche naar voren is gekomen (zie boven blz. 155), welke tegenstelling zooveel oneenigheden tusschen Duitsche zielen en kunstenaars in het leven heeft geroepen: „Dich holt der Nord zurück, / Den du geschmäht, / Und flöhst du über Meer / Ins grosse Blau. / Du selbst bist Nebel und Nord, / Und noch im Glanz / Sehnst du die Wolke her, / Die dich verhüllt. / Du selbst bist Nordens Ton. / Stirbst du im Süd, / Doch holt, den du entbehrt, / Dein Nord dich heimlich heim / Im Klang, als Hauch." (Das Nornenbuch, blz. 21). Ook elders in deze spreukdichten kan men deze gedachte beluisteren:

„Da der Mond noch nicht war,
War schon meine Mutter,
Mondlose Lieder
Sang sie am Abend,
Im Ohr hab ich das Lied.

Da die Flut noch nicht schlug
Unsre alten Strande,
Schlug schon mein Vater
Die fremden Ufer:
Seine Augen sogen
Das fremde Leuchten,
Im Aug hab ich das Licht.

Mondloser Abend
Macht mich singen,
Was niemand mehr weiss.
Flutlose Ufer
Sucht jeden Frühling
Uralt mein Blut,
Mondlose Nächte,
Flutlose Tage
Ahne in mir:
Ich bin die Ahnin."

(Das Nornenbuch, blz. 87)

Hoe modern is deze taal bij al haar archaiseerend karakter! Wie van de esoterici hoort hier niet den oerouden toonval van het „Wessobrunner Gebet", uit het begin van onze literaire overlevering opgeteekend: „Dat gefregin ik . . . . dat ero ni uuas noh ufhimil . . . . noh mano ni liuhta noh der mareo seo . . . ." Modern is deze taal, omdat juist zij weer in ons doet klinken hetgeen tot het oudste erfdeel behoort van ons artistiek voelen en tot de oudste vormgeving in onze woordkunst. Zoo wortelt zoowel toonval van zijn taal als ook de houding van zijn ziel in de oerkrachten van de germaansche ziel en het germaansche bloed! Niemand anders uit den kring rondom Stefan George heeft met gelijken ernst en gelijke kunst de onvergankelijke schatten uit den germaanschen oertijd, uit de „heilige Frühe" aan het licht gebracht als de dichter Bertram: hier vinden wij de bron der centrale gedachten van zijn dichtwerk: dit is de grond, waaruit zijn volkseigen dichtkunst is voortgekomen en waarin ze haar artistieke zoowel als kultuurhistorische verantwoording vindt, waardoor de somtijds wel optredende neiging tot een meer aesthetische wereldbeschouwing wordt opgeheven.

De tegenstelling tusschen „Burg" und „Welt" speelt bij Bertram overal doorheen: de „burcht" is het, die den germaanschen mensch de plaats biedt, waar hij zijn wezen en zijn geloof kan verdedigen, dat zich van zijn aard bewust is gebleven; de burcht is in tegenstelling tot de wereld de plaats van zijn heiliging, de plaats, waar hij zijn bloed zuiver kan houden, waar hij zijn echten Duitschen aard kan bewaren of herstellen: „Burg die ist not allem was heute geschieht, / Mauer, die brauchts: Feier der Jugend ist hier. / Ob ihr auch lärmt, Tore schlossen wir nun. / Schlaue! es hat heute nur Stimme, wer glaubt" (Wartburg. Spruchgedichte, blz. 65). Deze woorden, welke ter herinnering aan het „feest der Duitsche jeugd op de Wartburg van 1817" ontstaan zijn, hebben algemeene blijvende waarde, en zijn meer dan ooit thans actueel! Bertram prijst den „burcht" als tegenstelling tot

de „wereld", t.w. tot het aardsche tooneel van het menschelijk handelen, zoover dit met den mensch vol zielenadel in vijandschap is geraakt. Wie den burcht vindt, hervindt zijn oer-eigen wezen:

„Ihr werdet kommen
An die Burg
Und mich verstehn
Am letzten Tag."

(Das Nornenbuch, blz. 105)

Deze spreukdichten, welke men den Noordschen „Stern des Bundes" (zie „Stefan George", Volledige uitgave van zijn werken, deel 8, bij Georg Bondi, Berlijn) zou kunnen noemen, vertolken het besef van het eigenste Duitsche en germaansche wezen, zij bepalen het toekomstbeeld van den Duitschen mensch en stellen den eisch, tot verwezenlijking van deze visie te geraken. Elk volk is zijn bizondere taak en bestemming door God toebedeeld: „Rote Erde gebar mich — rot ist mein Amt, / Eisenerde erzog mich — eisern mein Sinn. / Auf grüner Erde spielt ich — grün ist mein Wald, / Weisse Erde begabte mich — weiss ist mein Haar / In schwarze Erde sät ich — schwarz ist mein Brot, / Von goldner Erde mäht ich — golden mein Hort. / Auf fahler Erde wandert ich — fahl ist mein Kleid, / Gottes Erde hält mich — Gott ist mein Turm." (Das Nornenbuch, blz. 88). De wet, welke aan het Duitsche volk gegeven is, ligt in het bloed, deze wet leidt den Duitschen mensch, zooals alle volkeren onder deze hun wet staan; slechts als wij ons dienstbaar maken aan de heerschappij van het bloed en zijn wet, kunnen wij op deze wereld de bestemming vervullen, die ons door God gegeven is: „Hört aber mit Ernst, / Jüngste Söhne des Nords, / Hört, die Warnerin warnt. / Wahret, wahrt das Blut! / Keinem gab alles der Gott. / Eures nur euch. / Eure Gesänge verhalln / Fremd in fremderem Kind, / Euer Horchen, es stirbt. / Jede Stimme will Gott / Hören in seinem Chor, / Eure von euch. / Wahret, wahrt das Blut! / Denkt an das Kind. / Lied, das immer nur euch / Träumte, rettet das Lied! / Traum, den ewig nur ihr / Singt, rettet den Traum!" (Das Nornenbuch, blz. 29).

Dit is de taak, welke de germaansche mensch te vervullen heeft, dit ook het oerbeeld van het Noordsche ras als de diepere kracht, welke de dichter noodig had, om zijn volk wakker te schudden. Want de romantische kultuurbeschouwing alleen, waardoor Bertram in het dichtwerk „Strassburg" en „Der Rhein", verschenen gedurende de Rijnlandbezetting door Fransche negers, tegen de rassenschande was te velde getrokken (vergel. vooral de gedichten „Speyer", blz. 54—56 in „Der Rhein"), bleek voor hem niet voldoende om zijn bizondere taak als dichter te vervullen. In deze twee dichtbundels is het de kultuurgrond, welken de dichter heeft opgeroepen om te getuigen van de wereldhistorische missie van de Duitsche ziel, welke deze eeuwenoude kultuur langs den Rijn heeft geschapen, en om te getuigen van de onvergelijkelijke superioriteit tegenover de kultuur van Fransch-Afrika. In het jaar der Duitsche verheffing, in 1933, richt zich Bertrams romantische visie op de geschiedenis door middel van den dichtbundel „Wartburg" en slaat zoodoende de brug tot zijn dichtwerk „Strassburg" en „Der Rhein". Ook hier voert romantische stemming den boventoon:

„Urenkelschicksal bebt in diesem Ja.
Nicht über zweien schliesst sich Liebesstreit:
Es schwingt das Seil am Brunnen Tausendjahr,
Der Eimer kehrt aus Wassern nie entweiht.

Des Nornenbaums Geblätter überrauscht
Das Lied des goldnen Vogels Glückvielleicht.
Die Orgel brandet. In die Sterne reicht
Der Schwur, der hier sich tauscht."

(„Brautkapelle" in „Wartburg", blz. 34)

Als gevolg van zijn romantischen aanleg zoekt Bertram al het edele, het volwaardige en heilige, al het zielskrachtige en volkseigene in de „heilige Frühe der Völker", zooals het ook de vroeg-romantici, vooral de gebroeders Grimm, gedaan hebben. Bertram ziet in elke latere ontwikkelingsperiode in zekeren zin een achteruitgang, een groeiende verwijdering van de mystieke krachten van den oertijd met zijn rechtstreeks goddelijken oorsprong. Typisch voor het denken en voelen van Bertram zijn in dit verband bepaalde uitspraken in zijn boek „Michaelsberg", waar wij lezen: „Die Römer, berichtet die recht unbehilfliche jüngste Klosterchronik, fast mit Bedauern, sollen bis hierher nicht gekommen sein. Man hat dann gleich das Gefühl, als gehe die Zeit viel tiefer zurück, als dort, wo römische Erinnerungen den Anfang bilden. Das ist sonderbar. Aber das Römische, wo es noch sichtbar wird, scheint alles nach rückwärts abzuriegeln, als sei es der Anfang selber. Es mordet noch in der Erinnerung das Frühere. Alles bleibt nach seinem mitgegebenen Urgesetz wirksam. Aber die romlose Landschaft ist gleichsam älter, ist urtümlicher — ist, so merkwürdig es klingt, geschichtlicher. Das empfand ich damals, vom Rhein kommend, zum ersten Mal mit Dir in der Heide, vor den uralten Steinen und Gräbern: um Jahrtausende älter spürt man diese Landschaft als die „junge" römische. (Ernst Bertram, Michaelsberg, geciteerd naar den druk in „Das Innere Reich" I (1934) 1083).

Bertram ziet het meer eerwaardige in de door het vreemde niet beroerde eigen kultuur van de oergeschiedenis: „Eine römische Landschaft hat so etwas Sageloses. Es ist als sei da etwas älteres, weit Ehrwürdigeres ausgelöscht worden durch die Heerschaft der Fremden. Die Urgeschichte, die eigentliche Frühgeschichte scheint wie ausgetilgt, ich empfand das am Rhein sehr stark. In den allerletzten Jahren scheint ja auch bei Euch das Vorrömische mehr und mehr aus dem Boden zu steigen, und die Römerzeit wird wieder das, was sie war: eine Spätzeit und eine Fremdzeit mit allen Gaben und allen Gefahren einer solchen. Der wunderbare Eichenhain auf der kleinen Insel vor Rügen (die Kaspar David Friedrich

m Regenbogenlicht verklärt hat), oder der Totengrund damals in der Heide kommen mir wieder als viel tiefer geschichtliche Landschaft vor, als Eure mit den Säulenstümpfen und lieblos rohen Götterbildern. Aber ich will Dir Deine Freude am Griechischen, noch in seiner römischen Verspätung und Brutalisierung, nicht stören. Hab ich sie doch selber, freilich nun einmal nicht auf unserem Boden" (ibidem blz. 1083). De dichter Bertram meent in den na-oorlogschen tijd in een late oud-geworden wereld te verkeeren, onder een menschheid, welke zich van de heilige kracht van den oertijd heeft vervreemd, vervreemd van de kracht van het geloof in de goddelijke wet, van het vertrouwen in de kracht van de mythe, vervreemd van de *beeldschepping*. Want de dichter is overtuigd, dat het *beeld* het eenig ware in de wereld der poëzie is, getuige zijn uitspraak: „Erblüht in dem gestirnten Ringe / Flammt keine Form, die dauernd gilt, / Endlos im Donnersturz der Dinge / Einzig erhaben währt: das *Bild*." (Gedichte, 1920, blz. 7) en „Du zeigst uns nicht die Welt!" Ich weise mehr: / Du schaust ihr Bild. „Doch ist die Welt kein Bild!" Aber das Bild ist Welt. Vor jeder Welt! / Schon war es, wird nach ihrem Brande sein. / Vom Bilde kam die Schöpfung, geht ins Bild. Ins schönhintönende, ins fernhindeutend / Vielsam einfältige Bild. Gelebt — wie schnell! / Gemalt nur währst du. Werde langsam *Bild*." (Das Nornenbuch, blz. 52). Bertram voelde zich in het decennium voor de Duitsche verheffing als onder een menschheid, die de heilige wouden niet meer hoort ruischen, omdat zij in steden haar intrek heeft genomen, welke zich van God vervreemd hebben. Uit deze opvatting van den dichter is het besef voortgekomen van de tegenstelling „wereld" en „burcht", welke wij boven reeds besproken hebben.

Het beeld van het Rijnsche kultuurlandschap wekt in Bertram het visioen van al de Duitsche menschen, welke aan het pas later door volksverhuizing verworven gebied langs den Rijn het stempel van het Duitsche wezen hebben opgedrukt:

Rhein-Genius

Wagt ihr zu schmähen, dass er minder echt
Unter den Söhnen mütterlichen Lands
Nicht mit euch Blonden teile Kinderrecht?
Er, mehr als ihr aus glühendem Geschlecht,
Verweigert ihr ihm euren Eichenkranz?

. . . .

Dass er ein Fremdling ist, das macht ihn wert,
Der Rebe gleich, die zaubervoller wächst,
Wo sie die Heimat leise schon entbehrt.
Er ist der Sonne, allem Süd zunächst,
Er wahrt den Gott für euch, Weinlose! Ehrt
Den Wächter eurer Grösse: Grosses wächst,
Wo sich ein Edles gegen Edles wehrt."

1913 (Gedichte, blz. 29)

Evenals het Rijnlandschap heeft de eeuwenoude kultuur van de „Wartburg" den dichter den burcht en haar bewoners doen vieren in kleurenrijke spreukdichten, waarin zich de verheerlijking van den oertijd verbindt met het beeld van onze toekomst, waarin het heilige vuur, dat destijds in ons heeft gebrand, ook voortaan zal leven en ons tot daden zal opwekken:

Vorbestimmung

Blühten hier Altfeuer aus dem Hochfels,
Sangen hier verjüngter Wendesonne
Morgendlichste Väter unrer Frühe —

Jene Götter, sie sind lang verstossen,
Unsre lichten Frauen schwarz gemantelt,
Der geheimste Glaube nicht verloren.

Flammen ältsten Grundes, reinster Höhe,
Wandeln sich zu Turm und Wort und Wunder:
Wo je Feuer wuchs, wird Feuer lohen,
Geisteraufgesang zur ewigen Leuchte.

(Wartburg, blz. 11)

Het eeuwige beeld van het symbool van dezen burcht, welke de Wartburg voor het Duitsche geestesleven is, onze dichters van de Hooge Middeleeuwen, als Walther, Wolfram, Ofterdingen en anderen, het Rozenwonder van St. Elisabeth, Luther, Johann Sebastian Bach, Goethe en allen, welke door dezen burcht nieuwe dichterlijke inspiratie hebben gevonden, alles en allen zijn in dezen bundel verheerlijkt uit den romantischen geest van onzen dichter, die door deze bezinning op de oorspronkelijke Duitsche waarden zich vrij heeft gemaakt van het gevaar, naar een zuiver aesthetische wereldbeschouwing en wereldverheerlijking af te dwalen. Bertram heeft het oud-germaansche en het middeleeuwsche erfdeel als beeld en waarschuwing in het middelpunt van zijn dichtwerk geplaatst en hierdoor aan zijn dichtkunst een echt volkseigen gehalte gegeven. Ook al ziet Bertram zich gedwongen in afwijzenden geest van „Spätgeschlecht" en „alten Volk" te spreken, ook al moet hij den uitwendigen vorm der samenleving en den na 1918 heerschenden tijdgeest veroordeelen, hij ziet toch dat midden in de ontaarding van dezen „laten tijd" nog jonge kracht sluimert. Daarom klaagt hij ook nooit zijn volk aan, zooals Stefan George herhaaldelijk gedaan heeft. Bertram weet, dat de oude germaansche vroomheid uit het woudentijdperk in het Duitsche volk voortleeft, dat de werkelijk adellijke grootheid van het volk ongeschonden is gebleven en onveranderd, ook al is de uitwendige smaad en het leed van het Duitsche volk in de jaren na den vorigen oorlog bijna ondraaglijk groot geweest: „Jünglinge, wahrt / Das Feuer, das ihr seid. Rings ahn ich Asche". (Das Nornenbuch, blz. 53.)

DE TEGENSTELLING ZUID EN NOORD IN BERTRAM'S DICHTWERK

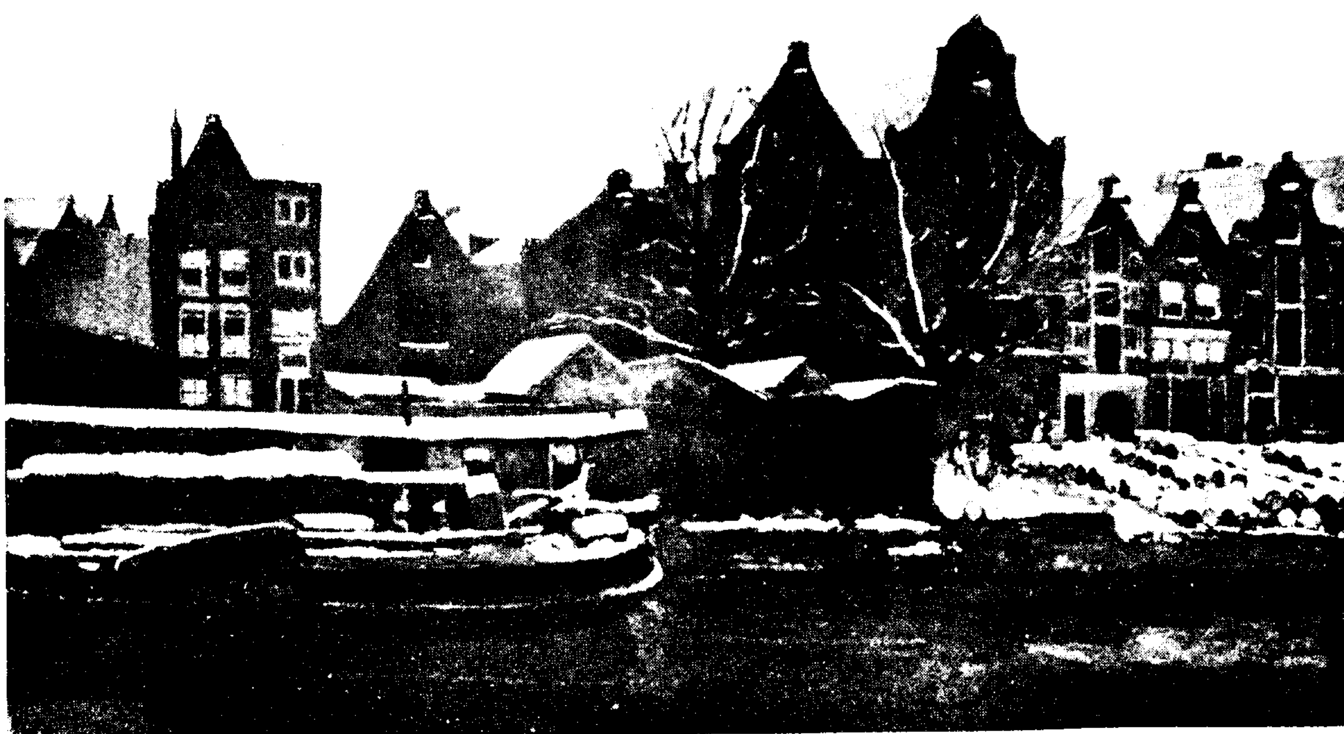
Van uit deze romantische wereldbeschouwing beleeft Bertram alsdan telkens weer de diepe tegenstelling tusschen den Noordsch-germaanschen en den Zuidelijk-romaanschen geest, zooals hij hem vooral in de geschiedenis van zijn geboortegrond, het Rijnland, heeft aan-



WILLEM WITSEN ZELFPORTRET (FOTO HULSPAS)



WILLEM WITSEN OUDE SCHANS AMSTERDAM (FOTO HULSPAS)



G. H. BREITNER — DE TEERTONNEN IN DE SNEEUW (FOTO HULSPAS)

G. H. BREITNER — SNEEUWBALLEN GOOIEN (FOTO HULSPAS)

schouwd. Het inzicht in deze tegenstelling zoekt zich telkens weer baan te breken, nu eens in wetenschappelijk proza, dan weer in een spreukdicht: bijv. in het gedicht „Weingrenze": „Heilige Grenze des Rauschs, durch unseres Landes / Schöne Mitte schuf dich weise der Gott." (Der Rhein, blz. 133). Bertram heeft aan dit feit een heele redevoering gewijd: „Norden und deutsche Romantik". „Alle klassischen grossen Gegensätze Europas gehen als Limes und Weingrenze mitten durch Deutschland . . . . Das Gesetz des nicht endenden Völkerwanderungskampfes steht in der Ebene der Kunst und Dichtung nur in desto höherer Geltung: Nordmeer und Mittelmeer, die Kinder des Eises und die Söhne der Wüste tragen zuletzt doch hier ihren ewigen Götterdämmerungskampf aus. Der grosse europäische Kampf zwischen Edda und Virgil, zwischen Shakespeare und Racine, Ossian und Horaz, zwischen Rembrandt und Raffael, er verjüngt sich in der engeren deutschen Sphäre zur vorbestimmten Gegenerschaft zwischen Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Strassburg, zwischen Klopstock und Wieland, ja zwischen dem Goethe in Strassburg und dem Goethe in Rom . . . ." (blz. 168 v.). Maar Bertram onderstreept met recht, dat een herontdekking van het Noorden elke groote Duitsche crisis en kentering kenmerkt en dat daarmede zich een wet in de ontwikkeling van het Duitsche volk openbaart, die zich — zij het ook minder duidelijk — ook buiten Duitschland vertoont. Deze dichter zou de dichter en kultuurhistoricus Bertram niet zijn, als hij den invloed uit het Zuiden, den invloed van de romaansche kultuur en van het Christendom in de Duitsche beschavingsgeschiedenis niet liet gelden. In dezen zin sluit hij de genoemde redevoering met een woord van Ernst Moritz Arndt: „der germanische Norden und Süden werden wieder zueinanderkommen, nicht durch das Schwert, nein, durch den Lichtreiz der Wissenschaft und Dichtkunst" (Deutsche Gestalten, blz. 191).

Wel herinnert Bertram den Duitschen mensch eraan, dat het Zuiden altijd voor hem een gevaar is geweest, dat de door den Noordschen mensch nagestreefde volmaakte vorm, t.w. de *schoonheid*, einde en dood is; maar omdat het Zuiden gevaar brengt, daarom moet de Noordsche mensch het juist zoeken, want het beantwoordt aan het dynamisch karakter van het germaansche wezen, het gevaar niet uit den weg te gaan. En juist in het Zuiden zal de germaansche mensch den maatstaf vinden, om zijn bizonderen aard te begrijpen; juist door de tegenstelling zal de Noorderling zich zelf leeren kennen. In den dichtbundel „Griecheneiland" is door Bertram de bevruchtende kracht verheerlijkt, die het wezen van den Noordschen mensch aanvult, omdat ook in de kultuur der Grieksche oudheid zich waarden hebben geopenbaard, welke verwant zijn met hetgeen de Germaansche mensch heeft voortgebracht.

In zijn redevoering „Möglichkeiten deutscher Klassik", die Bertram bij gelegenheid van George's laatsten verjaardag, Juli 1933, in de Universiteit Bonn heeft gehouden, wijst hij op verschillende mogelijkheden, het begrip „klassiek" Duitsch te interpreteeren, waarbij hij tot de gevolgtrekking komt: „klassisch sind auch jene überaus deutschen Gebilde, darinnen antiker, vor allem griechischer Geist sich germanisch-nordischem, vielfältig deutschem Geist (worin das grosse dritte, das christliche Element seit Kaiser Karls Tagen nicht fehlen kann) zu einer neuen höheren Einheit vermählt. Dies Klassische, (wie verschieden in seinen Ausprägungen immer) ist dann lebendig gefasste deutsche Gestalt und Begrenztheit, ist geistig sinnliches Gesetz, gekennzeichnet durch Ordnung und Rangordnung bis in die schöne freiwillige Strenge der Form, nicht nach griechischem Musterbild abgeformt, aber in dankbar ehrfürchtigem Blick auf griechisches Urbild aus den Kräften deutschen Wesens und Geblütes neu gestaltet" („Deutsche Gestalten", blz. 293) . . . . „En als in elk soort klassicisme de Grieksche prototypen slechts in de gedaante van den slaaf verschijnen, zoo treden zij in de echte klassieken op als de koninklijke prototypen zelve, slechts tot nieuwe, n.l. tot onze mogelijkheid herleide, kinderen uit een heilig huwelijk van het meest innige Duitsche met het hoogste Grieksche — zooals het den ouderen Goethe voorzweefde, Hölderlin in zijn hymnen en, zoo mogen wij menschen van thans wel zeggen, George in zijn gezangen". (Deutsche Gestalten, blz. 294).

BERTRAM EN DE DUITSCHE MUZIEK

De dichter weet met Schopenhauer en andere wijsgeeren, dat de muziek de kunst is, waarin de Duitsche mensch zijn innerlijkste ziel zich moet laten uitspreken en dat daarom uit den droom zijn diepste en meest eigene werken ontstaan. Waarschijnlijk is het meer dan slechts toeval, dat Bertram een lofrede zoowel op Bach als op Beethoven heeft gehouden bij gelegenheid van het twintigste Duitsche Bachfeest, October 1933 in Keulen, en bij de herdenking in 1927 van het overlijden van Beethoven, in de Universiteit te Keulen. Van Beethoven zegt Bertram: „De invloed van Beethoven zal zich uitstrekken tot in een onafzienbare toekomst, waarheen niet eens onze intuïtie kan volgen" (Deutsche Gestalten, blz. 206). Waarom zijn het juist Bach en Beethoven, welke Bertram onvergankelijken prijs waardig oordeelt? — Omdat door hen zich de oneindige geest in den hoogsten vorm van poëzie gemanifesteerd heeft en juist deze twee toondichters door hun kunst de hoogste poëtische waarden geschapen hebben, welke verheven zijn boven alle wetten en stijlen van een of ander bepaald tijdperk. Dit geldt zoowel voor de groote passie-dichtwerken van Bach als voor de sonates en symphonieën van Beethoven.

De uitspraak van Bertram aan het einde van zijn redevoering over Heinrich von Kleist (Deutsche Gestalten, blz. 238): „Denn ein Volk ist so lange noch Volk, als es Dichter hervorbringt" is zonder meer ook voor de variatie vatbaar: Het Duitsche volk is jong, zoolang het kunstenaars als Bach en Beethoven voortbrengt en zich door hun geest laat bezielen!

JOHAN VAN LOO

DE TRIOMF VAN HET KOLOSSALE

I

Wanneer men bovenstaande titel betrekt op de Film, is men geneigd aan een kolossale ongerijmdheid te geloven. Immers, is niet van het ontstaan der Film af de hang naar groote afmetingen beslissend geweest voor de evolutie van dit technisch fenomeen? Bij hoevele regisseurs — en van de productie-maatschappijen behoef ik niet te spreken, daar hier de goudjacht de alles overwoekerende grondfactor is — heeft niet die verderfelijke meening post gevat, dat de wereld wil verblind worden door de onnatuurlijke opblazing der proportiën? Het was een natuurlijke gang van zaken: met de cameralens is *alles* te veroveren, en waarmee kostelijker het perspectivisch bedrog uit te buiten? Er kwam een tijd, waarin een film niet „echt" was, wanneer niet tientallen meters gewijd waren aan het spel der verhoudingen. Eerbied en ontzag werden ingeboezemd door slechts een hardnekkige jacht op de optische vergissingen. En toch: beschikten alle regisseurs maar over dit inzicht, bleef het maar bij déze opvatting van het „Groszartige"! Een monsterachtige vergrooting van het vertrokken of onbewogen gelaat van den moordenaar of van het slachtoffer — de avant-gardisten hebben het ons geleerd — een close-up van het bliksemsnelle wapen, het massale lichaam van een schuin het beeldvlak doorklievenden reus — dat alles wist de psychologische spanning zuiver filmisch te vergrooten. Men begreep wel, dat hier de Film een geheel eigen taal sprak. Het was *mogelijk* met de filmische middelen ongekende spanningen op te roepen, ongekende effecten uit te beelden, dus het *moest*.

Echter, daar *alles* mogelijk was, kon men dus ook de lagere instincten botvieren, en Amerika gaf den toon aan met zijn sky-scrapers, de bandietenvervolgingen, de steamers, de filmdorpen, de millioenenfilms. De hoogere aandacht voor het fijne en kleine werd verdrongen. Snel greep het Americanisme om zich heen, en het liet zijn invloed gelden tot in de naamsbepalingen toe in kleine landen, zodat men b.v. langs een nuchter-Hollands kanaal enkele filmstudio's de weidsche naam kan zien dragen van „Filmstad" . . . . .

Men zou dus daarom niet van een „Triomf" der bombastiek kunnen spreken, omdat er nooit sprake was van een overwinning, wel van een Filmkunst die zijn existentie dankte aan de overdrijving.

Een interressant verschijnsel van analogie doet zich voor bij de algemeene appreciëering van zoowel de Filosofie als de Kunst en de Ethiek. Vergat men in de Filosofie jarenlang dat het ging om den *mensch* en niet om een systeem, zo moest in de muziek het spontane geluk om de schoone klank en de natuurlijke muzikale frase verdrongen worden voor een gewrongen en buiten-muzikaal procédé; en in de Ethiek vergat men steeds dat men streefde naar utilistische doeleinden.

Het verging de Filmkunst natuurlijk niet anders. Waar de mogelijkheden zoo ongelimiteerd zich voordoen, daar moest het jaren duren aleer men besefte, dat men zich aan schromelijke miskenning van het wezen dezer Kunst te buiten ging. Men zou deze misvatting van het wezen der Filmkunst van dezelfde rangorde kunnen noemen als die ten aanzien van de schilderkunst. Evenzeer voor de hand liggend is hier de vergissing, dat men n.l. pas goede kunst levert, wanneer men de natuur met wat daarin is, voortreffelijk weet te copieeren. Een verrukkelijke anecdote vermeldt ons A. Lhote, die ik niet kan nalaten te citeeren:

„Je peignais un jour un bord de rivière. J'avais derrière moi une forêt. Un paysan en sortit, qui jeta un oeil distrait sur mon étude. Il me dépassa, me toisa, revint sur ses pas, et se tint debout face à moi, derrière mon chevalet, à observer mon manège. Comme sa tete, surmontée d'un large chapeau, me cachait entièrement le motif, je le priai de se mettre un peu de côté. Il se déplaça de quelques centimètres, puis revint gentiment à sa place initiale. Nouvelle prière de ma part, suivie de la même manoeuvre. Impatienté, je lui criais: „Vous ne comprenez donc pas que vous cachez mon paysage?" Abasourdi et ouvrant de grands yeux, il me dit: „Mais alors, vous ne peignez pas la forêt?" „Vous voyez bien que je lui tourne le dos?" „En bien," répondit-il candidement, „je croyais que ça déqualquait!" L'innocent prenait ma toile pour un miroir et pensait que je repassais du bout du pinceau les bords de l'image reflétée."

Zoo is de kardinale misvatting van de Filmkunst gebaseerd op de kinderlijke meening, dat hier alles overdonderend en onwerkelijk moet zijn. Het woord „massa-regie" of „massa-scène" is een tooverwoord en men vergeet, dat zonder de contrastwerking — dus zonder de stilte met het enkelvoudige ding daarin — het grootste lawaai en het meest fantastische gewriemel niets dan cacophonie en chaos is.

Bond men hier en daar dan ook wat in, beperkte men zich dan ook wat meer tot de natuur — het euvel van de „star-"cultus bleef voortbestaan. Zou men denken, dat in deze tijd van bezinning op de volksche waarden en op de typische, kenmerkende verschijnselen het „star"-principe

(dat in de grond der zaak toch het meest grove individualisme is) overwonnen zou zijn: ziet, als„ Jubileum"-film brengt de U.F.A. een verbazingwekkend lange film, waarin alles op de overdondering is ingesteld, waarin *alles* „décor" is, de geheele „manège" berust op enkele trucs, waarin men weer neer moet vallen in aanbidding voor een held en waarin tot overmaat van ramp alles gebaad is in een zee van onnatuurlijke kleur.

Welk een verademing, om dààrna b.v. een Liebeneiners oeuvre te zien als „Du und Ich". Hier inplaats van een ongezond en onwaar luxueus geweld de „adem der dingen". Men ziet niet slechts den kerstboom in het kerkje met de kaarsjes, men ziet ook het jongetje, dat den kerstboom ronddraait. Stellen wij deze, willekeurig genomen, film uit het archief van de waarachtige Filmkunst tegenover een andere, even willekeurig gekozen film uit de overvloedige U.F.A.-producties, b.v. „Der Roman eines Arzts", dan zien we het volgende: in het laatste product moet men zich, blijkens allerlei bijzonderheden, reeds van te voren instellen op „den held", „de nobele geest", „den vioolspelenden arts". In de Liebeneinerfilm weten we niets af van een eventueele „grootheid": er wordt ons slechts een *mensch* voorgesteld — achter een ordinaire weefstoel. A propos: wie durfde ooit in de toepassing van dat wonder der 20ste eeuw, dat toch een wonder ook der *snelheid* is, een weefstoel uitbeelden, een weefstoel, bediend door een mensch! Een tijdlang wordt het beeld hier beheerscht door het geluid van de weefklossen. En welk een beklemmend beeld van de lange, lange jaren van arbeid die tot een doem werd, is de vereeniging van den dooden grijsaard met het staketsel van het weeftoestel, waarvan eindelijk de knokige hand mag losglijden! Hier is nergens atelier-bombast en grootspraak noodig om tot een twijfelachtig effect te geraken: hier spreekt de werkelijkheid met de immer suggestieve taal van het ding. Want in het enkelvoudige ding, en des te sterker naarmate het deelneemt aan de psychologische spanning, is de openbaring en de symboliek van het Goddelijke, van de immer „verborgen" Godheid.



Het geheele arsenaal der bombastiek mag men uitputten, om aan de spoedig bevredigde massa alles voor te schotelen wat maar met décor, krachtpatserij, heldenvereering, sentimentaliteit, schoone frasen, massa-scènes, eeuwigdurende rechtszittingen en veel, veel geld is te bereiken — toch zal de groote verademing, de waarachtige ontroering, altijd weer uitgaan van het bezielde ding en de simpele menschelijke verrichtingen. Een typisch voorbeeld hiervan ziet men in de Tobis-film „Levenssymfonie". In het begin ziet men overvloedig veel „landschap". De regisseur kan ons maar niet genoeg verzekeren: „zóó mooi is het hier, en zóó mooi kronkelt die rivier daar, en zóó mooi zijn de bergen en dalen waarover men, hier op dezen berg, zóó'n prachtig uitzicht heeft". Men voelt: het illustratieve beeld is liefelijk, en goed bedoeld, maar het behoort thuis in een amateurfilmpje en is alleen maar in een „Cineac" op z'n plaats; met drie of vier graspluimen, wiegend in den wind, was grooter effect te bereiken. Echter, dezelfde regisseur laat zich verderop als filmdichter bij uitnemendheid kennen, wanneer hij het ineens blijkt af te kunnen doen met enkele boomen in wintertooi, in een begrensd winterlandschap, dat nu *bezield* is: men ondergaat de ontroering van den musicus, die zoo juist 12 jaartuchthuisstraf heeft uitgezeten en uit de moordende monotonie van het gevangenisleven in deze onnoemelijke reine sfeer van sparren in de sneeuw binnentreedt. Wat is dan nog meer noodig om heel die massa stil te krijgen dan een hand, waardoor wat sneeuw glijdt, of op één vierkante meter uitgespreide drooge sneeuw, en een stokje, dat daarin teekent; een vinger, die sneeuw lospeutert van een sparretakje. Hoe beseft men na zoo'n moment weer de unieke plaats, die de Filmkunst onder de andere kunsten inneemt! Waar men in een schilderkunstig oeuvre de bewogenheid van den schepper moet raden, daar het toch eigenlijk een geïsoleerd, afgestooten brok menschelijk beleven is, een afschaduwing daarvan, een résidu, een psychisme dat een afzonderlijk bestaan is gaan voeren — daar vertoont het filmisch oeuvre een samengesmeed zijn van het beeld met de innerlijke belevingen — en welk een suggestieve rol vervult hier pas de muziek! De subtiele stemmingsbeelden, die men litterair zou kunnen oproepen, vinden hier in de muziek hun verklanking. De Film overkoepelt alle kunsten, bindt ze niet alleen op magistrale wijze samen, doch brengt de menschelijke psyche in dien toestand, die enkel en alleen door het filmisch phaenomeen is te verwerkelijken. M.a.w.: door deze overkoepeling krijgt men niet een optelling van de onderscheiden kunsten die ons beurtelings tot ontroering brengen, maar een nieuwe kunst met een nieuwe Taal.



Wij spraken over de triomf van het Kolossale.

Deze triomf vinden we ook in de smaaklooze aanwending van de muziek. Het is nu eenmaal een wet van Meden en Perzen geworden, dat een film muzikaal geïllustreerd moet zijn, d.w.z. van het begin tot het einde. Hoe weldadig werken de enkele films die dit misplaatste offer aan de Muzen niet hebben gebracht. Men gaat ineens muzikale details opmerken, die anders in de cacophonie verloren zouden zijn gegaan. Hoe komisch klinken de woorden „Reich mir die Hand, mein Leben" in het begin van Hans Zerleit's „Robert und Bertram", als de twee boeven elkaar door het plafond heen de hand reiken om te ontvluchten. Bij de komische film is nog het best na te gaan hoezeer een sobere, natuurlijke onderstreping van het beeld door het Geluid de film ten goede komt, omdat hier alles min of meer doordacht, in zekere zin „gezocht" is. Welk een kostelijke effecten in „Der Florentiner Hut" van Liebeneiner worden hier bereikt door middel van de „muziek": ten eerste de man die steeds het refrein herhaalt „Ja, ja, ja . . . 's ist traurig aber wahr!", dan het harmonie-

orkestje, dat te pas en te onpas de fanfares inzet, om de piano niet te vergeten, waarop de Schwiegervater zijn kunsten vertoont, en millioenen hun buik heeft doen vasthouden van het lachen.

En dan die andere piano, in Willy Forst's „Operette", waaraan de omvangrijke Offenbach zijn marche componeert . . . „im Gefängnis"!

We zouden de komische muzikale effecten tot in het oneindige kunnen uitbreiden en aantoonen, en ook de tragische effecten. Om een tragisch geluidseffect te noemen: in „Ich klage an" ligt een jonge vrouw op haar rustbed in de tuin, ongeneeslijk ziek. Terwijl zij den bitteren dood in bittere eenzaamheid onder oogen moet zien, kwinkeleeren om haar heen de vogels. Dit jubelend geluid markeert de tragiek, meer dan alle symfonieorkesten ter wereld het zouden kunnen.

Hier zijn we dus al meer beland in het gebied van het geluid als op zichzelf staand fenomeen. Maar welk een enorm stijlgevoel is noodig voor de juiste aanwending hiervan! Wij wijzen nogmaals op „Ich klage an". Hier komt voor den geluidsmaniak een erg verleidelijke scène voor. De jonge vrouw zal het gif drinken, door haar eigen man toegediend, en tijdens deze minuten zal de huisvriend (die haar bemint) nogmaals haar lievelingsmuziek spelen. Hier had iedere mindere-rangs-regisseur een „machtig" melodramatisch effect weten te bereiden. Hij was ook wel begonnen met het klavierspel — maar na 10 maten hadden „hemelsche" violen meegezongen, en bazuinen hadden het motief overgenomen, en harpen, en vrouwenstemmen . . . Niet alzoo Liebeneiner. Hij laat den pianist van het begin tot het einde volhouden, en Beethoven heeft nog nooit zoo ontroerend geklonken, en de z.g. „koele" pianoklank is nog nooit zoo zingend geweest. In Käutners „Wir machen Musik" komt een geniale passus voor, die eigenlijk voor de Film zelf te schoon en te aangrijpend is. (Dit brok filmische bewogenheid kan wedijveren met het allerbeste dat ooit werd gepresteerd in de Filmkunst.) Een componist ziet zijn eerste opera mislukken. Men ziet de rel ontstaan, en men ondergaat met bonzend hart de gevoelens van den componist, wanneer de eerste burgerman zijn huissleutel opdiept en het fluitconcert zal gaan beginnen . . . Als later de vrouw van den miskenden componist haar echtgenoot terug vindt op het station, klinkt door hun gesprek heen het fluiten van een locomotief, dat nu als een speelsch sarcasme is en hen steeds vol afschuw doet omkijken.

Twee staaltjes van afschuwelijke muzikale illustratie staan ons bij uit den laatsten tijd: in „Wen die Götter lieben" wordt ellenlang kostbaar celluloïd verdaan aan de treurige muzikale omlijsting van Mozarts sterfbed. Er worden ladders de hemel ingestoken en er klinken „ijle" tonen. Maar het publiek is reeds naar de uitgangen gestroomd . . . .

In de „Münchhausen" ziet men gondeltjes varen. Men ziet geen bekende gezichten, men ziet niet eens mooie kleuren, men ziet slechts gondeltjes . . . en dat is dan de „reden" van een ongelooflijke muzikale climax, een orgie van instrumentale en menschelijke stemmen — en het belabberde van het geval is juist, dat deze muziek nog mooi en edel is bovendien! Hoe machtige stemmingsvertolking is dàn de climax in de cel-scène in „Levenssymfonie"! Hier loopt een mensch gejaagd op en neer. De muziek beeldt zijn stemming van gepijnigd hart en de moordende monotonie uit door middel van suggestieve rhythmen (door Kuntze). En wanneer hij het niet meer kan verdragen en met de vuisten op de deur gaat bonzen, heeft een muzikale climax ons al voorbereid. Zoo zien we dus, hoezeer de muziek wint aan een sobere behandeling, een haast onopvallende, natuurlijke toepassing en aanpassing aan het beeld, wij zouden liever zeggen: natuurlijke vergroeiïng met het beeld. Om nogmaals de tuinscène uit „Ich klage an" aan te halen: hoe melodramatisch en sentimenteel had die heele scène aangedaan, wanneer het vogelengekweel geklonken had *door de muziek heen*, à la „Morgenstimmung" van Grieg, en hoe aangrijpend werkt niet dit natuurgeluid op zichzelf, wat geeft het niet te denken!



Maar is het dan mogelijk, om uit de honderden meters celluloïd „een tempel van stilte" op te bouwen, en dat in de ordinaire bioscoop, waar bij het gunstigste geval nog het ratelend geluid van het projectietoestel weerklinkt? Ja, het is mogelijk. Hoevelen zoeken het niet in de contrastwerking, en laten dan tijdens het te pas en te onpas aangewende chaotische, luidruchtige beeld van een kermis b.v. plotseling het lawaai afknappen, om dan een stil landschap of i. d. voor te tooveren. Doch men vergeet, dat de waarachtige ontroering nimmer met goedkoope middelen is te bewerkstelligen. En om de stilte te laten spreken, d.w.z. : de stilte der ziel, die zich in de stilte der omgeving weerspiegeld ziet, waarin „het lijzigste gefluister ook èn taal èn teeken heeft" — daarvoor is een hoog kunstenaarschap noodig. En hierbij heeft men met het tegenovergestelde te doen van bovengenoemd kermis-procédé: het is iets geheel anders, om de spanning van een traag rhythme of van een langgerekt „stil" moment te verbreken en in het tegendeel te doen verkeren — dan om een stilte... voor te bereiden. Want, de stilte, die psychisch is doch naar de symboliek tast in de „Aussenwelt", is een kwestie van voorbereiding, stijlvol en tactisch. Beeld na beeld moet hiernaar verloopen, al diminuendeerende... tot nog slechts een enkele beweging, een enkel geluid, een enkele schaduw volstaat om de ontroering te scheppen.... Maar dàn ook mag en moet de contrast-man zijn hart ophalen en toonen, wat met de filmische en muzikale middelen alzoo te bereiken valt aan rhythmische versnellingen en geluidsregie!

Voorbeelden van voorbereid stilte-effect vinden we o.a. in Liebeneiners „Yvette", „Das andere Ich" en „Ich klage an", waar in alle drie gevallen de nachtelijke stilte klankbodem van de innerlijke bewogenheid wordt.

Hoe dit alles in dieperen zin dus te maken heeft met het begrip „stijlgevoel", hopen wij in het volgend artikel te ontwikkelen.

A. B. ROELS

DE MODERNE MYTHE

Eenigen tijd geleden verscheen in Frankrijk onder den verzameltitel „l'Avenir de la Science" [1]) een aantal philosophisch getinte essays van verschillende vooraanstaande geleerden, die zich in hun bijdragen de wetenschap en haar gestadige ontwikkeling tot probleem maakten, en voor wie dus deze wetenschap niet meer de „vanzelfsprekendheid" en de „natuurlijkheid" bezat, die haar in de oogen der voorgaande generaties eigen waren.

Bij dit boek sluit in zekeren zin aan de onlangs van de hand van den ook in Nederland bekenden en zelfs korten tijd populairen kultuurphilosoof Ortega y Gasset verschenen verhandeling over „Das Wesen geschichtlicher Krisen" [2]), waarin ook de Spaansche onderzoeker zich bezighoudt met het probleem der wetenschap en met de plaats, die zij in de toekomst in onze levensbeschouwing zal kunnen innemen.

Een van de belangwekkendste essays uit den bovengenoemden Franschen bundel, nl. „Le Mythe moderne de la Science" van Raymond Charmet [3]), en het boek van den Spaanschen geleerde vertoonen eenige opvallende punten van overeenkomst, zoowel in de visie, die beide op het probleem der wetenschap hebben, als met betrekking tot de plaats, die zij in het geheel van de Europeesche geestesgeschiedenis toekennen aan deze wetenschap, aan haar bloei en aan den haar ten grondslag liggenden kultus van de rede.

Zoowel Charmet als Ortega zien den opbloei van het wetenschappelijke denken als het typeerende kenmerk van de nu achter ons liggende kultuurperiode, die haar aanvang na de Renaissance neemt in het Cartesiaansche denken, met de nieuwe, de „moderne" levenshouding, en die haar einde vindt in de 20ste eeuw, waarin de „moderniteit" problematisch is geworden en waarin de Cartesiaansche mensch niet meer als klassiek model, als eeuwig voorbeeld geldt. Beseffend, dat in onze dagen een nieuwe levensvorm staat geboren te worden, zien zij dus de typische karakteristiek van den vorigen levensvorm, vanaf Descartes tot heden, in den kultus van de rede. De Franschman spreekt zelfs, de titel van zijn beschouwing zegt het reeds, over de *mythe* van de rede, over *de moderne mythe.*

Wij willen in het hiervolgende het betoog van de beide schrijvers niet nader preciseeren, wij willen het slechts tot uitgangspunt maken van eenige beschouwingen over het wezen van de moderne mythe en over de plaats van den rede-kultus in onze geestesgeschiedenis en in onze huidige geestessituatie.

Het begrip mythe behoeft in dit verband allereerst een nadere preciseering.

Wij bedoelen met dit begrip hier niet een restant uit primitieve tijden, een product van het volksbewustzijn in al zijn naïveteit en in al zijn waanbeeldigheid; het is niet een substraat van onwetendheid en bijgeloof, niet, zooals Bachofen het wil, „die Darstellung der Volkserlebnisse im Lichte des religiösen Glaubens"; de mythe is niet het irrationeele iets, dat door de rede overwonnen moet en zal worden, niet het product van een kinderlijke, onontwikkelde ziel, of van een primitieven, alle levensverschijnselen binnen het gebied der religie betrekkenden geest.

Neen, de mythe is 's menschen oerbeleving, zij is de a-prioristische vorm, waarin de mensch het leven en de wereld ziet; zij is de oergrond, waaruit hij zijn leven vormgeeft; zij is de vraag naar den zin van het al en zij is er het antwoord op. In de mythe vindt de mensch zijn houding niet slechts tegenover de actueele situatie en het actueele gebeuren, maar tevens tegenover alle mogelijke situaties en tegenover elke mogelijke ontwikkeling; de mythe is het vorm-principe van zijn leven en beleven, zijn doen en denken. Zoo is de mythe ook de levensstroom, die de geheele menschelijke kultuur doortrekt en bevrucht, zij is de beheerschende stijleenheid, die een kultuur structureert en styleert, zij is het oergeloof, de oerhouding, waardoor kultuur eerst werkelijk tot „een kultuur" wordt, tot een eenheid dus. Nietzsche, die zoo scherp typeerend spreekt over „mythische Heimat" en „mythische Mutterschoss", schrijft in zijn Geburt der Tragödie: „Ohne Mythos aber geht jede Kultur ihrer gesunden schöpferischen Naturkraft verlustig: erst ein mit Mythen umstellter Horizont schliesst eine ganze Kulturbewegung zur Einheit ab."

En niet slechts dat de mythe *kultuur*-vormend is, zij is voor alles *gemeenschap*-vormend. De individuen, die dezelfde mythe belijden, die dus uit hetzelfde principe leven en vanuit dezelfde geloofsovertuiging doen en denken, behooren ipso facto te samen en vormen een gemeenschap; zij zijn de meest oorspronkelijke wij-zeggers. De anderen daarentegen, die in en vanuit een andere mythe leven, zijn de vreemden, wij zouden zeggen de onredelijken, de lieden „met wie niet valt te praten"; zij zijn in wezen verschillend en dus zijn zij vijandig.

Zoo zien wij de mythe eenerzijds naar een woord van Nietzsche als „das zusammengezogene Weltbild", als kultuur-vormend dus, anderzijds naar een woord van

[1]) Librairie Plon, Parijs.

[2] Deutsche Verlag-Anstalt, Stuttgart—Berlijn.

[3]) Binnenkort in vertaling te verschijnen bij Holle & Co., 's Gravenhage.

Georges Sorel als „force historique", als gemeenschapvormend, waarbij wij overigens wel dienen te bedenken, dat het hier in wezen om een en dezelfde mythische functie gaat, die zich eenerzijds als kultuurstijl, anderzijds als politieke bindingsvorm manifesteert.



Keeren wij nu met het aldus gewonnen begrip van de mythe naar ons uitgangspunt, den „modernen" tijd, terug, dan blijkt ons, dat wij hier inderdaad met Charmet van een moderne *mythe* kunnen spreken.

In den aanvang van den tijd, dien wij, nu wij er eenmaal een zekeren afstand van gewonnen hebben, samenvatten onder den naam modernen tijd, ontstond een menschentype, dat geheel en al verschilde van het type, zooals men dat in de Middeleeuwen had aangetroffen en evenzeer van den ontwortelden en naar een nieuwe waarde zoekenden mensch, die door Renaissance en Humanisme in het leven was geroepen. In de Middeleeuwen leefde men vanuit het Christelijke geloof en leefde men naar dit geloof toe; in het geloof lag, meende men, in principe de oplossing van alle moeilijkheden en problemen, waarvoor de mensch in zijn aardsche leven gesteld kon worden; kon deze oplossing zich in feite al niet doorzetten, dan had men toch in het geloof de levenshouding, die de werkelijke, de echte, de voor den middeleeuwschen mensch wezenlijke houding tegenover het probleem, welks oplossing gezocht werd, vormde. De middeleeuwsche mensch voelde zich in overeenstemming met zichzelf, met zijn eigen wezen, wanneer hij *geloofde*. Het Christelijk geloof was zijn a-priori, zijn oerinstelling, het vormprincipe van zijn leven en denken; het geloof gaf eenheid aan zijn leven, zijn gedachten en gevoelens, aan zijn kultuur en aan zijn samenleving; het geloof was hem waarlijk een *mythe*.

Zooals de middeleeuwer meende, dat wanneer hij slechts *geloofde*, in principe alle moeilijkheden tot oplossing waren te brengen, zij hem althans niet meer probleem, niet meer kwellende, onrustbarende en mysterieuze raadselachtigheid zouden zijn, evenzoo meende de moderne mensch, dat alle problematiek van hem viel, wanneer hij slechts *dacht*. In het gebruik van de rede voelde de moderne Cartesiaansche mensch zich met zichzelf in overeenstemming. De redelijke houding was zijn houding, hij kon niet anders.

Eerder dan dat het hier noodig zou zijn op het rationalistisch karakter van den modernen tijd te wijzen, is het van belang, dat wij inzien, dat ook dit rationalisme een geloof, een eerste antwoord, een mythe is; dat het rationalisme niets anders is dan de oerovertuiging van een bepaald species van het genus mensch, nl. van den modernen mensch. Zoo is ook het rationalistisch geloof, dat de mythe als een product van naïeve primitiviteit en onwetende religieusiteit door de Aufklärung van de rede zal worden weggenomen, niets anders dan een geloof, waarin zich de moderne mythe van de rede manifesteert.

Dat de oorsprong van den kultus der rede, zooals wij dien uit den modernen tijd kennen, gelegen is in een werkelijke *mythe* van de rede, treedt ons wel zeer duidelijk voor oogen, wanneer wij een oogenblik stilstaan bij den aanvang en bij het einde van dezen modernen tijd.

In het bovengenoemde, pas verschenen boek van Ortega y Gasset, wijst deze er op, dat het werk, waarin Copernicus zijn astronomische ontdekking publiceerde, De Revolutionibus Orbium Coelestium, reeds in 1543 is verschenen, dat het echter meerdere generaties geduurd heeft alvorens de theorie van Copernicus van een slechts voor de wetenschap belangrijke ontdekking uitgroeide tot een nieuw wereldbeeld. „Folglich", schrijft Ortega, „damit die Entdeckung einer besonderen Wissenschaft wie die Kopernikanische Idee eine wirkliche Veränderung der Welt hervorrufen konnte, war es notwendig, dass vorher die Menschen sich entschlossen hatten, die wissenschaftliche Wahrheit im allgemeinen als eine Wahrheit erster Ordnung, als eine glaubenstiftende Wahrheit zuzulassen." Dat wil dus volgens de door ons in het bovenstaande gebruikte terminologie zeggen, dat de mensch op de wetenschap mythisch moet zijn ingesteld, alvorens hij zijn wereldbeeld en zijn levensbeeld door wetenschappelijke ontdekkingen zal laten omvormen. Slechts de mensch, die in en uit de mythe van de rede leeft, vermag zijn leven vorm te geven door de vorderingen en de ontdekkingen der verschillende wetenschappen.

Het is dus niet de vooruitgang der wetenschap, die het geloof in de rede ingang heeft doen vinden, doch het is dit geloof, deze mythe, die de ontwikkeling der wetenschappen eerst mogelijk heeft gemaakt.

Maar ook aan het einde van den modernen tijd treedt het mythisch karakter van de rede duidelijk naar voren. Dat blijkt wel voornamelijk bij diegenen, die het naderend einde intuïtief voorvoelden, diegenen, die in de instinctieve zekerheid, dat de rede-kultus niet meer met hun meest oorspronkelijke en innerlijke houding overeenstemde, hun aanvallen tegen dezen kultus, deze moderniteit, richtten. Het rationalisme van den modernen tijd is echter, zooals wij zagen, mythisch bepaald en als a-prioristische, voorredelijke levenshouding, of beter nog, als *vorm* van alle levenshouding, is de aan dit rationalisme ten grondslag liggende mythe niet aan te vallen door redelijke argumenteering of door een nieuwen inhoud in den ouden mythischen vorm te gieten. De moderne mythe is, zooals elke mythe, slechts door een tegen-mythe te bestrijden; alle argumenteering, die zelf weer de mythe der rede vooronderstelt, moet in dezen strijd te kort schieten, want door het feit van haar bestaan alleen reeds erkent zij juist weer datgene, wat zij voorgeeft te bestrijden. Dat heeft ook Alfred Baeumler ingezien, toen hij in zijn inleiding tot Rosenberg's „Mythus des XX. Jahrhunderts" zeide, dat slechts met die reactie op Rosenberg's „Mythus" ernst gemaakt kan worden, die theologisch van aard is. „Theologisch reden", zegt Baeumler, „ist aufs Ganze gehen", en hij illustreert dat met het voorbeeld van den Sleeswijk-Holsteinschen dominee, die met verfrisschende naïveteit tegenover de mythe van het bloed van den

mensch de boodschap stelde van het geloof in het bloed van Christus; aldus zag hij in Rosenberg een afgedwaald schaap, maar de rangorde, de fundamenteele diepte van diens leer had hij duidelijk ingezien; want hij erkende, dat Rosenberg, zooals hij het uitdrukt, „weiss, dass es eine Wahrheit gibt, die alle anderen Gegebenheiten überlegen ist, einen höchsten Wert, an dem alle andere Werte gemessen werden, dass es eine Kraft gibt, die die Urquelle aller Kraft und alles Lebens ist, einen letzten Sinn und eine letzte Deutung alles Seins, die unbedingte Gültigkeit hat".

Wij begrijpen nu ook waarom een Immanuel Kant in zijn heftige, ja zelfs persoonlijke bestrijding van alle metaphysische hersenspinsels, alle zedelijke dialectiek en alle religieuze waandenkbeelden, er toch niet in vermocht te slagen het intellectualisme een definitief halt toe te roepen. Wel wilde Kant „das Wissen aufheben, um zum Glauben Platz zu bekommen", maar uit deze formuleering alleen reeds blijkt de prioriteit van het weten voor hem, waarbij het geloof op de tweede, door het weten „overgelaten" plaats komt. De niet-moderne mensch, de middeleeuwer b.v., zou zelfs de behoefte niet hebben gevoeld, om het weten op te heffen en aldus het geloof plaats te verschaffen; voor hem zou het geloof primair en het weten secundair zijn geweest. Kant evenwel leefde nog volkomen vanuit de mythe van de rede, zijn levensopvatting was nog wezenlijk „modern" en zijn begrenzing van het domein der rede kon daarom ook slechts modern, slechts „redelijk" zijn. Zijn volgelingen mochten hem al den „Alles-Zermalmer" noemen, het laatste, het diepste en het alles-bepalende vermocht hij niet te vernietigen, want slechts bij de gratie van dit laatste was het, dat hij vernietigde wat hij kon. Daarmee wil overigens niets afgedaan worden aan de eeuwige waarde, die Kant's critiek ook voor den mensch, wiens leven door een andere mythe dan die van den modernen tijd bepaald wordt, bezit; er wil slechts uit verklaard worden, waarom toch *ondanks Kant* de ontwikkeling van den Europeeschen geest vanaf Descartes tot ver na Kant een continue ontwikkeling vertoont.

Maar ook dien anderen „Alles-Zermalmer", Nietzsche, was het niet gegeven de mythe van den modernen tijd als zoodanig te herkennen en te ontmaskeren. Zoo lezen wij in zijn Geburt der Tragödie de volgende passage: „Man stelle jetzt daneben den abstrakten, ohne Mythen geleiteten Menschen, die abstrakte Erziehung, die abstrakte Sitte, das abstrakte Recht, den abstrakten Staat: man vergegenwärtige sich das regellose, von keinem heimischen Mythus gezügelte Schweifen der künstlerischen Phantasie: man denke sich eine Kultur, die keinen festen und heiligen Ursitz hat, sondern alle Möglichkeiten zu erschöpfen und von allen Kulturen sich kümmerlich zu nähren verurteilt ist — das ist die Gegenwart, als das Resultat jenes auf Vernichtung des Mythus gerichteten Sokratismus." Uit deze weinige regels blijkt reeds, dat ook Nietzsche geen oog had voor het *mythisch* karakter van dit Socratisme, deze dialectiek, dit rationalisme; dat ook hij niet zag, dat de moderne kultuur haar „festen und heiligen Ursitz" juist in de abstractheid had, die hij haar verweet. Uit de wijze echter waarop Nietzsche met het probleem der wetenschap, der objectieve kennis heeft geworsteld en hoewel hij na zijn vertrek uit Bazel zich weer ontwikkelde tot den grooten voorvechter dezer wetenschap en tot den vereerder van denzelfden Socrates, dien hij, zooals wij hierboven zagen, eerst verworpen had, mogen wij wel concludeeren, dat voor Nietzsche de redelijke levenshouding niet meer die natuurlijkheid heeft bezeten, die zij voor hem had moeten hebben, indien hij waarlijk vanuit de moderne mythe had geleefd. Ja, het schijnt alleszins gerechtvaardigd om Nietzsche's onevenwichtigheid en innerlijke tweespalt te verklaren juist uit het problematisch karakter, dat voor hem de mythe van de moderne kultuur had verkregen.



Spraken wij in het hierbovenstaande over den „Alles-Zermalmer" Kant en den „Alles-Zermalmer" Nietzsche, dan dringt in een onafwendbare, maar zeker niet toevallige gedachtenassociatie het beeld van den „Alles-zermalmenden" strijd van onze dagen zich aan onzen geest op en wij begrijpen de diepe waarheid, die er is gelegen in het besef, dat in dit gewapend conflict waarlijk twee werelden tegenover elkander staan. In het bovenstaande zagen wij, dat een mythe slechts door een tegenmythe te bestrijden is. In de huidige wereld staan nu inderdaad twee fundamenteele levenshoudingen tevenover elkaar: eenerzijds de „moderne" mythe, anderzijds onze mythe, de mythe van de 20ste eeuw. Er is hier geen brug, die deze beide werelden met elkander verbindt; er is geen niveau, waarop zij met elkander in contact kunnen treden; er is geen plan, waarop hier wederzijdsch begrip mogelijk is. En waar het uitzicht op vreedzame oplossing der tegenstellingen ontbreekt, omdat de eene partij de taal van haar tegenstander niet begrijpt en omgekeerd, daar is slechts de strijd, het afmeten der wederzijdsche krachten in een brute botsing de eenige mogelijkheid om de superioriteit en daarmee tevens de waarheid van een der beide mythen aan te toonen. Den overwinnaar in dezen strijd wacht het leven, den overwonnene de ondergang. Daarom ziet de „moderne" wereld in de vernietiging van haar tegenstander de redding van de kultuur, dat wil zeggen van *haar* kultuur, van *haar* levens- en wereldbeschouwing, van *haar* mythe. Daarom ook is deze strijd totaal, raakt hij den mensch in al zijn leven en beleven, zijn doen en denken, want hij treft hem in zijn laatste diepte, zijn fundamenteelste kracht, zijn innerlijkste en oorspronkelijkste levensfunctie. Hier is geen compromis mogelijk; in dezen strijd zal een mythe ten onder gaan en met haar een kultuur. Maar aan het sterfbed van deze „moderne" mythe en deze „moderne" kultuur, zal een mensch staan, gedragen door een nieuw geloof, een nieuwe mythe, en in staat vanuit dit geloof en vanuit deze mythe de wereld een kultuur te schenken van niet minder orde dan die, welke nu in bloed en tranen ten onder gaat.

A. H. VON MARICH

GIZA RITSCHL

DE NEDERLANDSCH-DUITSCH-HONGAARSCHE DICHTERES

Het is voor den mensch vaak noodlottig als de muze hem in de wieg met haar tooverstaf aanraakt. Deze beroering is niet slechts praedestinatie, maar tevens een levensprogramma. Een kwestie van temperament en levensperceptie is het, hoe iemand met zulk een stigma op de ziel deze groote verantwoordelijkheid weet te dragen. Het is een zegen of een vloek, een geluk of een ongeluk.

Kunstenaar zijn beteekent priester zijn, ja meer nog: Apostel. Want elke kunstenaar heeft iets te dragen, te verkondigen, ja zelfs te openbaren aan zijn volk.

Grooter en veel zwaarder is de verantwoording voor diegenen, die niet aan één, maar aan meerdere volkeren iets te zeggen hebben.

Giza Ritschl had aan *drie* volken iets te brengen: aan haar eigen volk, het Hongaarsche; aan het Duitsche, waar zij van vaderszijde mede verwant was en aan het volk van het land, dat in Magyarenland „Tulpenland" genoemd wordt en dat haar tweede vaderland was.

Men ziet het dikwijls gebeuren, dat het vreemde groote veranderingen teweeg brengt in het gevoelsleven van den mensch. De eene mensch, die vroeger iets te zeggen had, zwijgt eensklaps; de andere, die voorheen zich niet uitte, wordt tot tolk van emoties en impressies, die door de hem eigen opvatting zulk een individueel cachet krijgen, dat hiernaar geluisterd moet worden.

Dit laatste is het geval met Giza Ritschl.

Zij werd in 1869 te Budapest geboren. Van haar Hongaarsche moeder erfde zij het echt-Hongaarsche temperament en de liefde voor haar land en volk. Als dochter van de poesta dronk zij om zoo te zeggen met de moedermelk het rhythme en de muzikaliteit van het land der Magyaren in en de betooverende kracht van de poesta bleef haar steeds als een gevoel van heimwee bij tot aan den dood.

Als jong meisje werd zij eerste danseres aan de Koninklijk-Hongaarsche opera, waar zij veel en groot succes had. Doch haar temperament en een geheimzinnig innerlijk vuur laten haar niet lang op eenzelfde plaats vertoeven, iets dat karateristiek is voor vele kunstenaars.

Zij verliet Terpsichore om als hoogeschoolrijdster op te gaan treden bij verschillende artistengroepen. Zoo kwam zij aan het eind van de tachtiger jaren met het circus Carré naar Holland. Hier leert zij den Nederlandschen schrijver B. Veth kennen, met wien zij huwde. Toen deze naar Indië ging, volgde zij hem niet en later kwam het tot een echtscheiding. Al deze factoren hebben beslissenden invloed op haar verder leven gehad.

Giza Ritschl werd rijp voor haar dichterschap.

Doordat haar man schrijver was, kwam zij in contact met andere letterkundigen; zoo ook met Henri Borel, die haar in aanraking bracht met Frederik van Eeden en anderen.

Terwijl Willem Kloos haar in de Nederlandsche letterkunde vereeuwigde door een bespreking van haar beteekenis voor de Nederlandsche letterkunde (Nieuwe Litteratuurgeschiedenis, vijfde deel, 1914) is het aan Frederik van Eeden te danken, dat vijf bundels gedichten van haar konden verschijnen, namelijk: „Verzen" (1901), „Nieuwe Verzen" (1904), „Gedichten" (1905), „Liederen" (1907) en „Vrome Liederen" (1904).

Dan volgt een lange pauze tot 1939. Toen verscheen met een inleiding van Hendrik de Vries de bundel: „Keur uit Liefdesverzen". De schrijfster was toen reeds een oude, gebroken vrouw, zeventig jaar oud en verlamd. Zij wilde nog zoo heel graag het verschijnen van haar laatsten bundel beleven, maar dat was niet meer voor haar weggelegd, want den 26en April 1942 overleed zij. Haar laatste bundel verzen verscheen in 1943 onder den titel „Zangen van Droom, Liefde en Dood".

In dezen titel is haar drievoudigheid samengevat: haar dichterschap, de ziel, haar vrouwelijk hart en haar menschelijk lichaam.

Zij was medewerkster aan „De Gids", „De Nieuwe Gids", „Groot Nederland", en „De Beweging".

Haar laatste wil was, dat haar stoffelijk overschot in Hongarije zou rusten. Op de R.K. Begraafplaats aan de Kerkhoflaan te 's Gravenhage bewaakt een eenvoudige zerk de sterfelijke aardsche resten van Giza Ritschl, de Nederlandsch-Duitsch-Hongaarsche dichteres, hoogeschoolrijdster en eerste danseres, totdat een transport naar Hongarije mogelijk zal zijn.

Giza Ritschl's lyrische dichtkunst is eenvoudig en daarom juist zoo boeiend natuurlijk. Kunst is eenvoudig, en eenvoud is kunst.

Alsof iemand zich bescheiden voorstelt, een kleine buiging maakt en met een glimlachje direct onze genegenheid weet te veroveren, zoo zijn deze regels.

„Ik heb ze lief gekregen
de mooie Hollandsche taal,
in mijn geheele leven
blijft ze mijn ziele-praal.

Een wonderstille troost ontstond
toen ik de taal las en verstond.
Machtig en zacht hare woorden,
die mij zoo heerlijk bekoorden.

't Stormt in me, maar ik kan 't niet uiten
ik moet op zwakke kennis stuiten.
Toch blijft genot de sterke neiging
in zich te voelen tot hooger steiging."

(Uit „Verzen", 1901).

Een stille tragedie speelt zich in haar leven af. Haar ongelukkig huwelijk bedrukt haar nog in haar laatste levensjaren. Feitelijk lag in dit huwelijk het keerpunt van haar leven, dat haar dichterschap tot uiting en bewustzijn bracht. Zoo schreeuwt zij in den nachtelijken storm haar liefdesvloek uit:

„Immer ferner werde ich dir entschwinden,
Du wirst mich suchen, doch nicht finden.
Heisse Sehnsucht wird in deine Seele schleichen,
Du wirst nach mir verlangen, doch mich nicht erreichen.

Immer wieder werde ich dir erscheinen,
Schmerz wird dein Herz durchzieh'n und du wirst weinen.
Und im Traum wirst du mich an dich pressen,
Selbst im Traum kannst du mich nicht vergessen.

Durch Liebesgift musst du zugrunde gehen,
In Liebesqual und Schmerz vergehen,
Durch Liebeslust, durch Liebesnot,
Durch Liebe gejagt bis in den Tod."

(Uit „Zangen van droom, liefde en dood", 1943, orig. Duitsch).

Zij bezingt zich zelf in dit gedicht, want de herinnering aan haar man komt telkens weer, als thema in tallooze variaties, in haar gedichten voor. Ik geloof niet, dat wij ons vergissen, indien wij de oorzaak van haar ongelukkig huwelijk in dit element van haar dichtwerk meenen te ontdekken. Het is het temperamentsverschil van de dochter der poesta en den zoon . . . . van de Noordzee!

„Ben heel veel alleen,
tranen glijden over mijn wangen heen.
Wat ik verwacht zal nooit komen.
Het verschijnt enkel in mijn droomen."

(Uit „Verzen", 1901, XXII).

„In iets moois teleurgesteld te zijn
geeft ziekelijke en knagende pijn."

(Uit „Verzen", 1901, XIX).

„Hij is graag uit alleen,
ik thuis stil en ween."

(Uit „Verzen", 1901, LXXI).

Zij klaagt nog over zijn ijselijke ongevoeligheid en tenslotte gebroken in haar geloof in de toekomst, ziet zij geen oplossing meer. Zij smeekt tot God, en zoo ontstaan haar „Vrome Liederen" (1914). Men voelt hoe zij met zich zelf worstelt. Een gedachte rijst in haar op: scheiden! Eerst durft zij dat zelfs niet uit te spreken, maar hoe meer zij zich aan deze gedachte went, hoe sterker en luider haar verlangen naar rust en vrijheid wordt.

„Ik vouw mijn handen en smeek U teeder,
Toe, breek de banden en geef mij weder;
Geef mij mijn rust, mijn vrijheid weer,
O help, o help, mijn God, mijn Heer."

(Uit „Vrome Liederen", 1914, XXXVIII).

„Tot U hef ik mijn handen,
Tot U mijn God, mijn Heer,
Toe, maak nu los de banden,
Want O, zij doen mij zeer."

(Uit „Vrome Liederen", 1914, XLVI).

De herwonnen vrijheid geeft haar maar geen rust en de herinneringen rijzen als spoken op. Het spijt haar, dat zij naar den vreemde is gegaan en steeds machtiger wordt haar heimwee, nog versterkt door haar gedachten over den dood.

„Rood, wit en groen,
die geven mij vizioen.
Alle andere kleuren zonder roem.
beter dat ik ze niet eens noem."

(Uit „Verzen", 1901, XXIII).

„Ben heel ver van mijn moederland.
Hier bindt mij een zeldzame band.
Waar ik leerde wat is vreezen."

(Uit „Verzen", 1901, XLIII).

„Om U ween ik stil
en ach vol pijn is mijn ziel.
Moeder, waar is de tijd
toen U zong en er bij zuchtte altijd."

(Uit „Verzen", 1901, LX).

„Ich möchte so gern auf Reisen geh'n
Nur allein mit dir — Hand in Hand.
Ich möchte auch gern dir lassen sehn
Das schönste von meinem Mutterland:

Die Puszta, wo ich einst tanzte,
Kindlich wild und doch feenhaft,
Und wo ich mein Herz verschanzte
Im Glück verwirrter Leidenschaft.

Bei Musik, Gesang und Tokajer
Und sehr fein leuchtendem Mondschein
Tanzte ich voll Herzensfeuer
In die Fata Morgana hinein."

(Uit „Zangen van droom, liefde en dood." 1943).

Dit laatste gedicht is een stille bekentenis, een resignatie van iemand, die het einde voelt naderen. Na den oorlog als er weer vrede op aarde zal zijn, zal een eenzame zerk zijn reis naar Hongarije ondernemen. . . . . .

Giza Ritschl schreef ook Hongaarsche gedichten en daarmee heeft zij haar typisch Hongaarsche wezen bewezen; men zegt in Hongarije: „Drie is Hongaarsch". Zij, de dochter van de Poesta, heeft in haar invloedsfeer drie landen betrokken: Hongarije, Duitschland en Nederland. Zij was danseres, hoogeschoolrijdster en dichteres, dus drievoudig kunstenares. Tenslotte heeft zij haar Muze in drie talen gehuldigd. In haar hebben Hongarije, Duitschland en ook Nederland een trouwe en hechte vriendschapsband op kultureel gebied gehad.

„Wenn du einst hingestreckt wirst liegen,
Und auf deiner Stirn der Todesschweiss,
Dann werde ich mich an dich schmiegen
Mit meiner Liebe sehr brennend heiss!

Dann wirst du noch einmal erwachen
Und erschreckt, verwundert nach mir sehn;
Auch vielleicht noch weinen und lachen
Bei diesem plötzlichen Wiedersehen. . . . . .

Wiedersehen, wie es im Leben war-
Mit deinem Herzen wie Eis! das meine heiss!
Ein Liebeswunder ganz sonderbar . . . . . .
Zwei Seele! Eine flammendrot, die andere lilienweiss."

(Uit „Zangen van droom, liefde en dood).

ALB. J. RICHEL

Nederlandsche Filmproductie

De groote strijdvraag, of in ons land een eigen filmproductie bestaansrecht zou hebben, dateert niet van den laatsten tijd; reeds jaren geleden zijn hieraan vele uitvoerige beschouwingen gewijd, waarin de meest uiteenloopende meeningen naar voren werden gebracht. Het voornaamste argument tegen een eigenlandsche filmproductie was steeds, dat enkele groote landen door een enormen uitbouw van de daar gevestigde filmmaatschappijen over mogelijkheden zouden beschikken, waartegen een klein land nooit zou kunnen concurreeren.

Bij al deze beschouwingen worden over het algemeen bepaalde theorieën naar voren gebracht, wier bestaansrecht toch getoetst behoort te worden aan de practijk. Hieromtrent zijn zeer interessante gegevens te vinden in een speciaal nummer van het blad „Interfilm", het officiëele orgaan van de Internationale Filmkamer, [1]) welk nummer geheel gewijd is aan de Europeesche filmproductie en waarin het volgende overzicht van de activiteit der verschillende landen in 1942, wat betreft groote speelfilms, voorkomt:

België	1 film
Boelgarije	1 film
Denemarken	18 films
Duitschland	58 films
Bohemen en Moravië	11 films
Finland	15 films
Hongarije	63 films
Italië	95 films
Noorwegen	6 films
Portugal	4 films
Spanje	35 films
Zweden	34 films

In dit overzicht ontbreekt Frankrijk, in welk land eveneens regelmatig groote speelfilms vervaardigd worden, doch waarvan waarschijnlijk de gegevens bij het verschijnen van het bovengenoemde nummer nog niet bekend waren.

Het is volkomen onjuist aan te nemen, dat deze films uitsluitend voor binnenlandsch gebruik van genoemde landen worden geproduceerd. Immers door de zeer geperfectionneerde techniek der nasynchronisatie en in enkele gevallen door het gebruik van ondertitels zijn deze films ook in andere landen te vertoonen en practisch worden

[1]) Interfilm, Sonderheft 1, Spielfilmproduktion 1942.

de laatste jaren de beste producten der bij de Internationale Filmkamer aangesloten landen onderling uitgewisseld.

Het hierboven gegeven overzicht bewijst voldoende, dat ook in landen met een meer beperkt taalgebied en die niet beschikken over machtige filmindustrieën, eigen films tot stand zijn gekomen. Ook in Nederland bestond vóór 1940 een eigen filmproductie. Uit de jaarverslagen van de voormalige Centrale Commissie voor de Filmkeuring [1]) blijkt, dat bij den aanvang van de werkzaamheden van deze commissie 12 Nederlandsche speelfilms in omloop waren, die voor openbare vertooning werden toegelaten. [2]) Gedurende de volgende jaren werden toegelaten:

1 speelfilm in 1930
3 speelfilms in 1931
7 speelfilms in 1933
9 speelfilms in 1934
7 speelfilms in 1935
8 speelfilms in 1936
2 speelfilms in 1937 [3])
3 speelfilms in 1938 [4])
5 speelfilms in 1939
2 speelfilms in 1940

Dit overzicht geeft een interessant beeld van den vroegeren ontwikkelingsgang. Tot 1931, den tijd van de „stomme" film, werden regelmatig enkele speelfilms per jaar in Nederland geproduceerd. Toen de geluidsfilm echter vrijwel algemeen geworden was en men in ons land nog niet over een geluidsfilm-studio de beschikking had, kwam deze productie tot stilstand en in 1932 werd geen enkele speelfilm ter keuring aangeboden. Het jaar 1933 geeft echter een plotselinge opleving te zien. Hier is geen sprake van een natuurlijke ontwikkeling, want zij werd veroorzaakt door het binnenstroomen van joden uit Duitschland, die door de Nederlandsche filmjoden als deskundigen ontvangen werden en zich wierpen op „specifiek Nederlandsche onderwerpen" met als resultaat joden-gijn en jordaan-wankultuur. Daar deze films voor export volkomen onbruikbaar waren en, na het eerste succes dat werd veroorzaakt door de belangstelling voor de eigen taal in het filmtheater, ook in ons land niet meer rendabel bleken te zijn, volgde een inzinking in 1937, waarna de industrie omzwaaide en zich ging toeleggen op kleurlooze „internationale" onderwerpen. Hierdoor ontstond weer een geleidelijke opleving, tot de gebeurtenissen van 1940 een einde maakten aan deze activiteit van de filmjoden, hetgeen, daar de filmproductie vrijwel geheel in handen van joden was, ook voorloopig het einde van de Nederlandsche speelfilm beteekende.

Het zou evenwel volkomen onjuist zijn de conclusie te trekken, dat met den afmarsch der joden ook de mogelijkheden voor een eigen Nederlandsche speelfilm-productie verdwenen waren. Immers het bestaansrecht van deze productie was niet van hen afhankelijk; zelfs hebben de feiten bewezen, dat hun „internationale films" en „jordaan-producten" slechts een zeer dubieus bestaansrecht hadden. Het Nederlandsche volk heeft een eigen Germaansche kultuur en hiervoor zal belangstelling bestaan in geheel Europa, zooals er interesse voor de producten van andere Europeesche landen gevonden is, óók in ons land. Deze belangstelling en de mogelijkheid om in ons land tot een goede filmische vormgeving te geraken bepalen het bestaansrecht van een eigen productie.

Ook Nederland beschikt over filmers, die door onafhankelijk werk of door hun aandeel in de filmindustrie zich technisch en artistiek ontwikkeld hebben. Indien deze samengebundeld kunnen worden in een krachtige Nederlandsche filmproductiegroep, zal ook ons land zijn plaats in de Europeesche filmproductie kunnen innemen, een plaats, die Nederland als kultuurland ontegenzeggelijk toekomt.

[1]) In Augustus 1941 werd de Centrale Commissie voor de Filmkeuring opgeheven en vervangen door de Rijksfilmkeuring.
[2]) 11 in 1928 en 1 in 1933.
[3]) Hierbij was 1 speelfilm op 16 mm-formaat.
[4]) Hierbij was 1 speelfilm op 16 mm-formaat.



DR JOH. THEUNISZ

HET STADHUIS VAN ENKHUIZEN

Omstreeks het jaar 1600 stond Enkhuizen op het hoogtepunt van haar bloei. Nadat de stad in 1299 uit handen van graaf Jan I haar eerste rechten had ontvangen, maar feitelijk pas in 1355 uit de vereeniging van Enkhuizen en Gomaruskerspel ontstond als stad van beteekenis, had zij zich langzaam ontwikkeld. Het overzeesch verkeer nam toe; de in 1361 aan de noordzijde van de stad gegraven haven bleek al spoedig te klein en toen werd aan de zuidzijde de Nieuwe Haven gegraven. In de twisten tijdens de regeering van Jacoba van Beieren had Enkhuizen de zijde van Jan van Beieren gekozen en van hem eenige handvesten verkregen.

Ook Filips de Goede was de stad genegen en versterkte haar bezit aan keuren en privileges. Toch nam de stad nog geen groote vlucht en bleef van bescheiden omvang. In den strijd met Karel van Gelre was Enkhuizen het voorwerp van een overval der Gelderschen in 1506. Ook in 1508 moest de stad zich tegen Gelre te weer stellen. En ook de strijd, die in 1516 tusschen Karel V en Friesland en Gelre uitbrak, bezorgde Enkhuizen tijden van onrust. In 1537 stond de stad wederom bloot aan een overval van Geldersche schepen.

Desondanks groeide de handel, vooral met de landen aan de Oostzee. Dat bracht echter ook zijn eigenaardige moeilijkheden mee. In 1510, toen er een oorlog uitbrak tusschen Denemarken en de Hanze, en Lubeck allen handel op Denemarken verbood, werden ook twee Enkhuizer schepen daarvan het slachtoffer. Zij werden genomen en verbeurd verklaard. Ook in den strijd, die later door Denemarken werd gevoerd tegen Christiaan II, verloor Enkhuizen opnieuw een aantal schepen. De handel, die zich juist behoorlijk begon te ontwikkelen, werd geheel aan banden gelegd.

Omstreeks 1550 werd de ommuring van de stad voltooid, die in 1531 was begonnen. Daardoor was Enkhuizen een Zuiderzee-vesting van beteekenis geworden. De toenemende welvaart blijkt uit het feit, dat de stad op vele plaatsen werd verfraaid en verbeterd, dat straten werden geplaveid en nieuwe aangelegd. In 1562 telde de stad zeventien timmerwerven, wel een bewijs, hoe aanzienlijk handel en visscherij geworden waren.

De dagen van de geloofsvervolgingen gingen ook in Enkhuizen niet ongemerkt voorbij. In 1567, na de komst van Alva, was het natuurlijk gedaan met de prediking van de ware gereformeerde religie en volgden de processen tegen de ketters. Over het algemeen was de regeering van de stad zeer clement; verbeurdverklaring van goederen en verbanning was wel het ergste, waartoe men overging. Velen namen uit de stad de wijk naar Emden.

Maar reeds in 1570 begon er tusschen Jonker Diederik Sonoy namens Prins Willem en eenige burgers van Enkhuizen het plan te rijzen, of men de stad niet aan den Prins zou kunnen overleveren. Reeds waren eenige vroedschapsleden in het plan betrokken, toen de stormen en de watersnood, waardoor de stad in het najaar ernstig te lijden had, het verijdelden. Hoewel de Prins het plan om Enkhuizen bij verrassing te nemen, heelemaal niet opgaf, verliep het jaar 1571 zonder dat het ten uitvoer werd gelegd. Toen echter in 1572 de Watergeuzen zich meester maakten van Den Briel, toen nam ook de Enkhuizer burgerij een kloek besluit. Ondanks de vloot, die Alva op de Zuiderzee onder admiraal Boshuizen had samengetrokken, ging de stad op 21 Mei naar de zijde van den Prins over en „dus syn dan die van Enkhuisen d'eerste geweest, die in Holland en West-Vrieslandt het Spaensche jok van den hals wierpen en gelijk dan den eersten steen aen 't gebou onser vrijheit geleidt hebben. Want den Briel was te vooren niet door haere eigene ingesetenen, maer door buitenluiden verlost", zooals Brandt in zijn Kroniek van Enkhuizen zegt.

Op 2 Juni aanvaardde Sonoy namens Prins Willem het stadhouderschap en werd vol vreugde te Enkhuizen ontvangen! Toch waren de tijden nog vol onzekerheid. Maar de komst van Prins Willem zelf op 20 October bracht ook de wankele harten tot gerustheid. Hij werd verwelkomd, alsof „nu alles in behouden haven geweest waere, en geen zee van tegenspoedt hun voortaen te hoog gaen mogte".

Dit enthousiasme werd nog grooter, toen de stad in 1573 het recht van paalkist verwierf, dat Amsterdam reeds vanaf 1452 had bezeten. Het was het recht om belasting te heffen van de schepen, die de havens van de Zuiderzee aandeden, waarvoor men als tegenprestatie de zorg op zich nam van de betonning van de Zuiderzee. Het paalkistrecht werd niet alleen aan Amsterdam ontnomen, omdat het de Spaansche zijde hield, maar ook omdat men vreesde, dat het daarom voor de bebakening en betonning niet behoorlijk zou zorgen. En het kwam juist aan Enkhuizen, „aenmerckende de sonderlinghe ghetrouwicheyt van die van Enchuysen, en de nootwendicheyt om deselve stadt tot des ghemeenes Landts welvaren ghesterckt te moegen worden" (E. van der Hoof: Handvesten, blz. 89). Ook kreeg de stad het recht van stapel van alle gezouten visch, die binnen Texel of het Vlie inkwam.

Een aanslag, dien Billy in 1573 op Enkhuizen ondernam op dezelfde wijze als Maurits later Breda zou nemen, namelijk met behulp van een turfschip, mislukte door windstilte. Enkhuizen was de sleutel tot de Zuiderzee. Vandaar, dat ook Leicester in 1587 een poging deed om haar te vermeesteren.

Wij kunnen rekenen, dat de bloeitijd van Enkhuizen begon in 1575. Toenemende zeevaart en handel, een grootere visschersvloot vooral brachten de stedelijke regeering er toe, de stad in 1590 nogmaals uit te leggen en wel tot den omvang, dien de wallen nog tegenwoordig hebben. Deze uitleg gaf aan de noord- en westzijde een aanzienlijke ruimte tot bebouwing. De fortificatie er van kwam in 1593 tot stand volgens het ontwerp van Adriaan Anthonisz., burgemeester van Alkmaar.

De handel, oorspronkelijk tot het binnenland en de Oostzee beperkt, breidde zich ook tot vreemde werelddeelen uit. In 1590 voer Barent Eriksz., een Enkhuizer schipper, naar Brazilië en later naar de kust van Guinee. Ook de vaart „benoorden om" vond in Enkhuizen in de persoon van Dr. François Maelson groote belangstelling. Van de drie schepen, die in Juni 1594 de reede van Texel verlieten, stonden er twee onder commando van Enkhuizer schippers. En van de zeven schepen, die in 1595 de reis ondernamen, waren er drie door Enkhuizen uitgerust. Toen de Oost-Indische Compagnie werd opgericht, was ook Enkhuizen van de partij en werd voor $^1/_{16}$ aandeelhouder.

Geen wonder, dat de scheepsbouw belangrijk toenam en tevens alle bedrijven, die daarmee direct en indirect samenhingen. Geen stad zond in die dagen zooveel haringbuizen uit als Enkhuizen. De stad stond op het toppunt van macht. Enkhuizer schepen bevoeren de oceanen. Overal heerschte welvaart en bloei, en tal van openbare en particuliere huizen legden daarvan getuigenis af.

Quid memorem innumeras, cum primum fervida Cancri
Sidera Sol tetigit, naves se fundere in aequor
Capturae Halecum studio? tum linea late
Oceani tot dispergere retia fundo?
Has Enchusa potens, vacuas cum misit in altum,
(Namque hanc prae reliquis haec cura potissima tangit
Urbibus) innumero stipatas pisce receptat.
Et tandem salsa sudantia dolia tabo
Spe lucri haec eadem totum diffundit in orbem.

(Velius bij Brandt)

Ook aan de na het Bestand opgerichte West-Indische Compagnie nam Enkhuizen deel, en tevens bezat de stad aandeelen in de Noordsche Compagnie. Hoe groot de haringvloot van de stad was, wordt wel bewezen door het feit, dat de Duinkerkers er in 1625 honderd konden nemen. Maar toch scheen de haringvloot in die dagen al niet meer zoo groot als weleer. In 1635 gingen opnieuw over de honderd buizen verloren. En ook door de Engelschen werd de Enkhuizer haringvangst ernstig belemmerd. Dat maakte, dat velen broodeloos werden en de met de haringvangst samenhangende bedrijven ook niet meer floreerden.

De halve eeuw van bloei, 1575 tot 1625, was voorbij. Visscherij, handel en nijverheid verminderden. Wel was de visscherij nog niet onbelangrijk — in 1640 zond de stad nog ongeveer 450 haringbuizen uit —, maar de handel op de Oostzee bleef gestremd door de moeilijkheden met Denemarken, en die op de Middellandsche Zee, Amerika en Indië verplaatste zich meer en meer naar Amsterdam.

Deze achteruitgang was ook te wijten aan de verzanding van den haveningang, waarover steeds ernstige klachten rezen. Het Noordergat moest herhaaldelijk worden uitgediept en toch vreesde men „dat het van tijdt tot tijdt drooger en ondieper, ja endelick onbequaem tot eenige passagie soude komen te gewerden".

Door den Eersten Engelschen Oorlog leed de stad zeer ernstige schade. Koophandel en zeevaart lagen geheel stil. De dreigende armoede en de toenemende werkeloosheid brachten het volk tot oproer. De stedelijke regeering vroeg de Staten om hulp, maar het volk maakte zich meester van het raadhuis en de poorten en weigerde de gecommitteerden van de Staten in de stad toe te laten. Toen de beweging wat verliep, kon de vroedschap het heft weer in handen nemen.

Met den vrede in 1654 keerde de vroegere welstand niet terug. „De schaersheyt van penningen in de kasse van de Tresaurie deser stede", waarvan de resoluties van 1652 voor het eerst melding maken, zou voortdurend de stedelijke regeering verontrusten. In 1663 werd ten behoeve van de stad een leening gesloten van f 10 000 op lijfrenten tegen 7%, terwijl tevens een commissie werd benoemd, „om te dencken op expedienten ende middelen, waarmede de finantie van de stadt gesoulageert ende verbetert soude connen worden".

Men was nog niet over de depressie heen, toen in 1665 de Tweede Engelsche Oorlog uitbrak. De haringvloot voer niet uit en alle annexe bedrijven lagen stil. Toen de Staten, om geen gebrek aan volk op de vloot te krijgen, het uitloopen van alle koopvaardijschepen verboden, evenals de geheele visscherij, toen lag Enkhuizen lam. De vrede van Breda bracht natuurlijk weer opleving. De haringvisscherij herleefde, Oostinjevaarders liepen rijk-beladen binnen, de Groenlandvaart wierp weer winsten af. Maar de illusie was van korten duur. De oorlog van 1672 bracht de zinkende stad den genadeslag toe. Weer lagen handel en zeevaart stil. De stedelijke finantiën waren volkomen in de war, leening volgde op leening. De val was niet te stuiten. De rijkdom van vele burgers moge aanzienlijk, soms zelfs zeer aanzienlijk zijn geweest, de stad zonk dieper en dieper in de schulden. Een groot deel van de bevolking verkeerde in zeer behoeftige omstandigheden. Talloos zijn in de jaren na 1672 de klachten over bouwvallige huizen, die op het punt stonden van instorten en een gevaar voor het verkeer opleverden. Talrijke bruggen moesten wegens het gevaar, dat zij opleverden, worden „geremoveerd".

En juist toen, juist toen, werd de eerste steen gelegd voor het nieuwe stadhuis, nu nog het glanspunt van de

stad, een stadhuis, waarvan Cl. Bruins in zijn Noordhollandsche Arkadia reeds zong:

„Maar 'tgeen mij vreemd dunkt, is, dewijl haar kas
Zo schraal was in die neeringlooze dagen
Van haar verval, dat zij 't heeft durven waagen
Een Raadhuis van geen ongemeene praal,
Te stigten, waar voor de andren altemaal
Behalven een, [1]) hoe kostlijk, moeten wijken."

De plannen voor een nieuw stadhuis waren niet van recenten datum. Reeds lang voldeed het oude stadhuis, dat van ongeveer 1450 dateerde en sedertdien wat was gemoderniseerd, niet meer aan de behoeften. Reeds in 1556 waren er stemmen opgegaan om het te vernieuwen: „Ook is er bij de Burgermeesteren en Vroedtschappen besloten dat men binnen een jaer of twee een nieu stadthuis soude bouwen, maer dat besluit nam geen voortgangk" (Brandt).

Pas in 1641, toen dus de eigenlijke bloei van de stad al taande, werden eenige huizen gekocht, „omme die te gebruycken tot een nieu Stadthuijs". Ook toen werd de bouw weer uitgesteld, terwijl men intusschen zou „arbeijden off men eeniche subsidie daertoe sal connen becomen". In 1663, in de periode van opleving tusschen den Eersten en den Tweeden Engelschen Oorlog, werd een commissie ingesteld, om de bouwplannen van het stadhuis nog eens te onderzoeken, „aengemerckt zijnde de grote bouwvallicheyt van het Raathuys deses Stadts, sulx hetselve niet sonder becommerlijckheit en kan worden gefrequenteert".

Deze commissie had geen resultaat, want in 1680 moest de vroedschap wederom haar gedachten laten gaan „hoe en op wat maniere bequaemst een nieuw stadthuys soude konnen werden gebouwt". De noodzaak dwong! De commissie kwam met een uitvoerig rapport, maar de zaak bleef sleepende.

Maar het kon niet langer zoo doorgaan. In de resolutie van 12 Mei 1685 heet het: „In deliberatie geleyt zijnde of men het oude stadtshuys by provisie niet soude afbreken, omme daermeede een gevreest ongeluck voor te komen, is goet gevonden en verstaen hetselve bij de naeste gelegentheyt te laten afbreken".

Het oude stadhuis verdween en een nieuwe commissie werd benoemd „tot het despicieren van een project". Deze commissie had grootsche plannen. Talrijke huizen, gelegen in de omgeving van het oude stadhuis, werden aangekocht. Lijfrentebrieven, boeten, inkomsten van verpachte ambten, een leening, die juist door den keurvorst van Brandenburg werd afgelost, alles werd voor den bouw gebruikt. De rest, een niet onaanzienlijke rest overigens, zal de stadskas, dat wil zeggen de berooide burgerij, wel hebben moeten leveren. Helaas is ons geen bericht overgeleverd, hoe deze over de plannen der „vroede" vaderen dacht. Maar het mag worden betwijfeld, of men deze grootdoenerij — want dat is de bouw in die jaren toch stellig geweest! — heeft toegejuicht.

De keuze van den bouwmeester viel op Steven Vennekool, een Amsterdammer van 29 jaar, die in Amsterdam reeds verschillende heerenhuizen had gebouwd. Het project van het bouwwerk, dat zijn belangrijkste schepping zou worden, viel bij de burgemeesters in den smaak. Het gebouw zou in Palladio-stijl worden opgetrokken, streng van lijn en zonder versiering, behalve in de middenpartij van den voorgevel. Deze zou even vooruitspringen en door rondbogen en een rond venster in de bovenste verdieping de strenge lijn der ramen breken, terwijl een versierd balkon, enkele „half-rond beelden", en een meander langs het fries daaraan losheid en beweging moest geven, nog vergroot door een opgezetten rand met vazen en beelden. Uit de kap zou in het midden een achtkantige houten toren verrijzen. Vennekool, die in 1725 stierf, heeft zijn stadhuis van Enkhuizen nooit meer overtroffen. Voor een gering deel werkte ook Jan van Swieten, architect in Den Haag, aan den bouw mee. Hij ontving een bedrag van f 100,— voor zijn werkzaamheden, terwijl Vennekool f 1975,16 beurde voor zijn moeiten.

Een gelukkig toeval heeft gewild, dat de boekhouding van den bouw bewaard is gebleven. Het „Ontfangh en uitgaafboeckien wegens het nijeuwe stadthuys" van de hand van Gerrit Buyskes stelt ons in staat, omdat het van 1687 tot 1692 alle uitgaven en inkomsten voor het stadhuis vermeldt, den bouw nauwkeurig na te gaan. Dit kasboek is in extenso opgenomen in mijn boek: „Het Stadhuis te Enkhuizen" (Assen, Van Gorcum en Comp., 1927) en ik moge belangstellenden daarnaar verwijzen.

Op 7 September 1686 werd de eerste steen gelegd. Onder leiding van Willem Dircksz, de stadsfabriek, waren de fundamenten gedolven. Het vereischte heiwerk vond door zestien heiers plaats. Het fundament kostte f 117.2.—. De bouw vorderde flink, want op 11 November stond er reeds vijf voet muurs boven de fundamenten. Toen bedachten burgemeesters, of het niet beter zou staan, om den geheelen voorgevel, in plaats van uit klinkers, van hardsteen te doen optrekken. Dat zou de kosten wel aanzienlijk vermeerderen, maar het uiterlijk niet onbelangrijk verfraaien. De firma W. van Kuyck te Amsterdam werd aannemer voor f 6200,—.

Op 13 Maart 1687 volgde de aanbesteding van het metselwerk. Den Amsterdammer Jacob van der Gaffel werd het gegund. Het bedrag was f 4000,—, maar uit het kasboek blijkt, dat aan den aannemer tenslotte f 6100,— is uitbetaald. Ook de stad zelf had metselaars in dienst. Reeds lang vóór dezen datum waren al steenen aangekomen, voor het grootste deel uit Harlingen, maar ook van Utrecht, en daarnaast Leidsche en Goudsche steen en van de Vecht. Ongeveer 700 000 steenen werden gebruikt, voor ruim f 4350,—.

In het voorjaar van 1687 rezen er moeilijkheden met Joris Mené, steenhouwer aan de Prinsengracht te Amsterdam, aan wien de levering van de hardsteen binnen het gebouw was opgedragen en die niet op tijd was met de

---

[1]) Amsterdam natuurlijk.

levering. Ernstige stagnatie in den bouw was daarvan het gevolg, omdat Mené ondanks alle aansporingen niet leverde. Vennekool werd te hulp geroepen en dat hielp. Maar bij de zending van de hardsteen voor de trappen was het weer hetzelfde liedje. Ook toen werd Vennekool tenslotte in den arm genomen. Toen in het voorjaar van 1688 Mené nogmaals in gebreke bleef, richtte men zich maar dadelijk tot den architect, die blijkbaar invloed op den steenhouwer had. Mené ontving samen f 9186,—.

Ook het timmerwerk wilde men oorspronkelijk in Amsterdam aanbesteden, „dewijl onse luyden sulke werken ongewoon sijn aan te nemen". Burgemeesters schatten, dat hiermee een bedrag van f 5400,— zou gemoeid zijn. Een Amsterdammer was blijkbaar voor dit bedrag niet te vinden, want op 25 April 1687 werd het aangenomen door de Enkhuizer timmerlieden Jan Lereau voor de eene helft, en Pieter IJfsz. en Roemer Roemersz. voor de andere helft, samen voor f 5300,—. Het bestek omvatte al het timmerwerk: balken, gewelfbetimmering, kozijnen, deuren, zolders, vloeren, schoorsteenmantels, trappen, de kap en den toren. Maar ook de Enkhuizer timmerlui wisten wat overwerk was. Voor gezamenlijke rekening inden zij nog een bedrag van f 1848.6.—, toen alles toch al „tot contentement van de heren besteders" was afgeleverd! Aan zijn portie wist Pieter IJfsz. nog voor zich f 245.2.— toe te voegen. Maar nog de dag van heden bewijst, dat het Enkhuizer timmerwerk van prima kwaliteit is geweest.

Voor zoover is na te gaan, werd bij den bouw door de timmerlieden voor f 9324.2.8. aan alle mogelijke soorten hout gebruikt, de vrachten en reizen inbegrepen.

Veel geld gaf men uit voor al het ijzer- en koperwerk, lood, enz. Voor f 7540.3.6 werd aan bovengemelde metalen besteed. Aan spijkers bijvoorbeeld voor f 1443.3.8. Het dak werd aan de buitenzijde belegd met leien voor f 2175.6.— en aan den binnenkant met pannen voor f 233. Aan de schilders en glazemakers werd in totaal f 3124.19.4 uitbetaald.

Wat de versiering van het gebouw betreft, het beeldwerk was van de hand van Pieter van der Plasse uit Amsterdam, en voor een gering deel van een zekeren H. de Jongh. Houtsnijwerk was afkomstig van Claas de Geus, tot een bedrag van f 192.15.—. Wellicht is dit de versiering der schoorsteenmantels, waarvoor het plan reeds in het bestek van het timmerwerk was opgenomen: „Tot alle de schoorsteenmantels te bereiden het lindenhout voor de capiteels en verder cieradie, dat den beelthouwer moet bewerken, zoals dat geordoneerd staat en aangewesen sal worden".

Het stadhuis van Enkhuizen met zijn strengen, maar toch sierlijken voorgevel, die door de enkele beelden, die in den gevel zijn aangebracht, door het versierde balkon, door de cartouche met het opschrift: Candide et Constanter, die door engelenfiguurtjes is geflankeerd, en vooral door de antiek boven het middendeel, die nog door vazen en beelden is verhoogd, een indruk van losheid maakt, is ongeveer 22 meter breed bij een hoogte van ongeveer 14 meter. Op een door hardsteen gedekt voetstuk verheft zich een baksteenbouw, die alleen in den voorgevel door platen van natuursteen is weggedekt.

De verdieping beneden wordt voor het grootste deel ingenomen door de Blauwe Zaal, een betrekkelijk lage ruimte, door zéér vlakke kruisgewelven overkoepeld en met hardsteenplaten geplaveid. Deze „zaal" loopt van den voorgevel tot den achtergevel door, zoodat zich slechts aan de noord- en zuidzijde vertrekken bevinden. Deze dienden oorspronkelijk voor de burgerwacht, de officieren en den schout.

Naar de eerste verdieping voert aan de noordzijde een zerken trap. Boven wordt het midden ingenomen door de Witte Zaal, een hoog vertrek, dat zich ook in de tweede verdieping verheft, en dat door drie kruisgewelven wordt gesloten. Het is geheel gedekt met groote platen bleekgeaderd wit marmer en ontvangt zijn licht door drie hooge ramen in den oostmuur. Aan de noordzijde liggen de kamer van de Weesmeesters en de kamer van de Schepenen. Aan de zuidzijde, van Oost naar West, de kamer van de Commissarissen der Kleine Gerechtszaken, de „secretarije" en de vroedschapskamer. Het middendeel van den voorgevel wordt door de burgemeesterskamer ingenomen. Dit vertrek is te bereiken uit de Witte Zaal door een gebeeldhouwde, dubbele deur, versierd met de symbolen van trouw, waakzaamheid en moed.

In de burgemeesterskamer bevindt zich wandschildering, plafond en schoorsteenstuk. De wandschildering is van Romein de Hooghe en stelt scènes uit de Romeinsche geschiedenis voor. De wapens van de burgemeesters van het jaar 1707 zijn in het behang aangebracht en aangezien Romein de Hooghe in 1708, op 63-jarigen leeftijd, stierf, hebben wij hier vermoedelijk te doen met schilderingen naar teekeningen van De Hoogh, op zijn mooist met leerlingenwerk. Het schoorsteenstuk is van Ferdinand Bol.

Het plafond is van den Enkhuizer schilder Theodorus Ferreris afkomstig. Hij vervaardigde eveneens de plafonds in de kamer van de schepenen en de vroedschap, de schoorsteenstukken in die vertrekken en de groote allegorische schildering in de Witte Zaal, terwijl ik ook de grauwtjes in die zaal aan hem zou willen toeschrijven. Hij ontving voor de „stoffage" in 1690 de som van f 1890,—.

Theodorus (Dirck) Ferreris werd in 1643 te Enkhuizen geboren. Hij stierf in 1693 op weg van Amsterdam naar Enkhuizen. Houbraken zegt van hem in zijn „Groote Schouwburg der Nederlandsche Konstschilders": „Dese was een groot meester in 't schilderen van Historien en naakten. Verscheiden groote werken zijn nu nog van hem te zien, die den toets konden uitstaan, als onder vele een galerij op 't huis te Honslaarsdijk, en verscheiden groote stukken op 't Raadhuis te Enkhuizen, waarvan nog sommige onafgemaakt gebleven zijn, doordien hem de Dood verrast heeft." Voorts deelt Houbraken mee: „Ook heeft hij verscheiden heerlijke zolderwerken gemaakt, met konstige cieraden in de hoeken", hetgeen geheel met de schilderwerken der plafonds overeenstemt. En verder: „Hij had lange jaren in Italië zig geoeffent naar de geagtste voorbeelden, en 't is aan zijn penceelwerk wel te zien, dat

hij Roomsche lucht ingeademt had. Hij was afkomstig uit een oud en geagt geslacht, en had van zig zelven geld om te konnen bestaan buiten zijne Konstoeffening, waarop hij ook niet als met luiden van aanzien en eere omgang hield en verkeerde." Ferreris is ook in Engeland geweest, daarheen geroepen om in Windsor te schilderen, maar zonder resultaat.

Het werk van Ferreris wordt gekenmerkt door sterke contrasten van licht en donker. Zijn figuren zijn zonder uitzondering gespierd en zwaar, de vrouwen van haast te welige volheid, de mannen met uitbundige spiermassa's.

Het doek boven de deur van de burgemeesterskamer op de Witte Zaal verbeeldt de triomf van den Vrede. De stedemaagd ontvangt den aanschrijdenden Vrede. Mars ligt met ontbloot zwaard geknield op den voorgrond. Het plafond in de vroedschapskamer is driedeelig. Rechts verheerlijkt het het Paalkistrecht, links de Vischvangst, terwijl het midden een allegorie van de Gerechtigheid is. Het schoorsteenstuk daar, een oud man, een vrouw en een Minervafiguur, als symbool van de wijsheid, is in zijn beteekenis niet duidelijk. Het plafond in de burgemeesterskamer is een verheerlijking van de Kracht en de Teederheid, voorgesteld door een man met een piek en een vrouw met een kind aan de borst. De Schepenkamer gaf stof te over voor passende „stoffage": het plafond verbeeldt den strijd tusschen Licht en Donker, waarbij het Licht natuurlijk zegeviert, het schoorsteenstuk den triomf van het Recht.

De teekeningen van Ferreris werden het eigendom van Johan van Neck. Hij was contrarolleur en schilder, te Naarden in 1636 geboren en leerling van Jacob Backer. Hij stierf in 1714. Hij schilderde voor het stadhuis, gelijk uit de rekeningen van Buyskes blijkt, drie schilderstukken „tot een erkentenisse op het nieuwe raadthuys deses stadts voor de schoorsteen in de Weeskamer, Thesaurie en van de Commissarissen van de gerechtssaacken". Zijn voorstellingen zijn nuchter en vlakker van toon dan die van Ferreris. Het contrast tusschen licht en donker ontbreekt, ook de uitbundigheid van kleur en expressie. Zijn belichting is warmer en zachter, geler dan bij Ferreris, waar deze maanlicht-bleek lijkt. Zijn hemel is grauw, en ook voller, maar mist de groen-blauwe luchtpartijen van den ander. De gezichten van zijn figuren zijn minder dwepend, en vriendelijker en beheerschter.

Het doek in de Weeskamer is een voorstelling van de Barmhartigheid: een weduwe met drie kinderen wordt ontvangen door de stedemaagd, die beteekenisvol wijst op een kip met kuikens aan haar voeten. Dat in de kamer van de Commissarissen der Kleine Gerechtszaken verbeeldt twee vrouwen, waarvan de een met haar voet op een masker steunt, terwijl de ander een weegschaal in de hand houdt: de triomf van het Recht dus. Het derde doek vertoont de stedemaagd, die door Hermes wordt gewezen op binnenzeilende schepen, terwijl links de stedelijke schatkist staat. De bedoeling van het doek is duidelijk.

De Weeskamer is voorzien van een behang van gobelins, vermoedelijk een geschenk van de vijf weesmeesters, die dit ambt van 1705—1710 waarnamen en wier wapens in het gedeelte langs den zuidmuur zijn ingeweven. De bekleeding van de vroedschapskamer van gebloemd velours d'Utrecht, is een werk afkomstig van Alexander Baart uit het jaar 1713, gelijk uit de resoluties van de stad blijkt.

Door zijn bouw, door de uitwendige en inwendige versiering werd het stadhuis van Enkhuizen een monument, waarop deze stad terecht trotsch is en dat in wijderen kring bekendheid verdient.







BRUG OVER DE OUDE GRACHT TE UTRECHT, NAAR GRAVURE DOOR E. FINDEN, NAAR TEEKENING VAN CAPT. BATTY (FOTO ARCHIEF)



MAASBRUG TE MAASTRICHT NAAR SCHILDERIJ VAN JORIS VAN DER HAAGEN (FOTO ARCHIEF)



DE KASTEEL-BRUG TE HEEMSTEDE (FOTO ARCHIEF)



BRUG BIJ DE NIEUWE KERKSTRAAT TE DELFT (FOTO ARCHIEF)



BRUG OVER DE ROER TE ROERMOND (FOTO ARCHIEF)



BRUG OVER DE SCHIE TE OVERSCHIE (FOTO ARCHIEF)



MOLSTEEG 7, AMSTERDAM
VOOR RESTAURATIE
(FOTO J. M. BAKELS JR)



MOLSTEEG 7, AMSTERDAM
NA RESTAURATIE
(FOTO CH. BREYER)



BLAUWBURGWAL, HOEK HEERENGRACHT, AMSTERDAM
VOOR RESTAURATIE (FOTO ARCHIEF)



BLAUWBURGWAL, HOEK HEERENGRACHT, AMSTERDAM
NA RESTAURATIE (FOTO J. M. BAKELS JR.)

BEN MORITZ

HET EERHERSTEL VAN OUD-AMSTERDAM

Het was vooral in het laatste kwart van de 19de eeuw, in den „goeden ouden tijd", zooals velen deze periode nog plachten te betitelen, de eeuw die bij nader inzien toch in de meeste gevallen niet zoo erg goed bleek te zijn, dat de schoone stad Amsterdam enorme wijzigingen onderging. Het waren wijzigingen, die de stad niet zooals bij het uitbreidingsplan in de 17de eeuw een zeldzaam mooi en gaaf aanzien gaven, doch veranderingen, die de toen nagenoeg ongerepte stad een onbeschrijfelijke schade berokkenden. Want niet alleen ontstonden er nieuwe uitbreidingen die niet het minste verband bezaten met het oude, logische stadsplan van Amsterdam en die bovendien elk gezond karakter misten, doch de prachtige oude binnenstad werd eveneens door dit kwaad aangestoken. Ontelbare mooie 17de- en 18de-eeuwsche huizen werden in dezen tijd van groote geestelijke armoede en aesthetisch verval afgebroken en vervangen door huizen in een „stijl", zooals die in de nieuwe uitbreidingen in de mode was en die gekscherend, doch zeer juist gezien en getypeerd wel „timmermans-bloemkool-stijl" wordt genoemd. Hier en daar werden zelfs heele gedeelten van straten en grachten voorgoed bedorven en daar waar de architectonische monsters verrezen tusschen de prachtige statige huizen met trap-hals- en klokgevels en hoe ze alle mogen heeten, geschiedde een haast nog erger kwaad doordat daar de tegenstellingen hier eerst goed tot haar recht kwamen. Om deze tegenstellingen blijkbaar nog beter te doen uitkomen metselde men de nieuwe huizen te lood op in tegenstelling met de oude, die altijd eenigszins vooroverhellend, zoogenaamd „op vlucht" waren opgetrokken. Want zoo min men den zin begreep van de schoone verhoudingen die aan de oude toch zoo zeer verschillende gevels de groote eenheid verleent, zoomin begreep men iets van dit vooroverhellend metselen door onze voorouders. Dit vooroverbouwen is een zuiver aesthetische kwestie, want wanneer men een gevel op een afstand beziet, zullen de onderdeelen boven aan den gevel kleiner blijken dan die aan het benedengedeelte. Door middel van het „op vlucht metselen" kwam men hieraan tegemoet. De te lood gebouwde gevels zullen dan ook nog altijd den indruk verwekken, dat ze achterover vallen.

Behalve het onverantwoordelijke afbreken van de mooie oude gevels, werden zoogoed als alle andere verminkt of op z'n minst ontsierd. Vooral in winkelstraten moesten de onderpuien der huizen het ontgelden en bij de meeste van die perceelen werden de oorspronkelijke roedenverdeelingen in de ramen verwijderd en vervangen door groote ruiten. Deze veranderingen ontnamen het geheele huis zijn karakter: van buiten werd het verband van den gevel verbroken, van binnen werd de beslotenheid, de intimiteit van de woning verstoord.

Het was dan ook zeer gelukkig, dat men in onze 20ste eeuw weer begrip en oog kreeg voor de oude onsterfelijke waarden. De moderne architectuur werd weer langzamerhand gegrondvest op deze oude waarden zonder dat men ook maar in het minst kon spreken van stijlnabootsing. Er ontstond weer een gezonde architectuur, die vanzelfsprekend ook thans nog niet tot algeheele ontwikkeling is gekomen, doch er toch weer mag zijn en die dan ook niet voor niets de bewondering heeft van alle vreemdelingen die de stad Amsterdam bezoeken. Bovendien kreeg men naast dezen gezonden groei van de stad ook weer waardeering en bewondering voor de oude schatten van architectuur in de binnenstad, die daar in zoo grooten getale aanwezig waren. Talrijke historische en architectonische monumenten werden door bekwame architecten op fraaie wijze hersteld en ook vele tientallen woonhuizen uit de 17de- en 18de eeuw herkregen door restauratie hun ouden luister. Van de belangrijke monumenten willen wij slechts noemen de St. Anthoniespoort van 1488 op de Nieuwmarkt, de onvolprezen torens van Oude Kerk en Zuiderkerk, het Paleis-Raadhuis op den Dam, de Agnietenkapel op den Oude Zijds Voorburgwal en de Saaihalsgevel in de Staalstraat. Van de kleinere monumenten, de woonhuizen met trapgevels, die in de Nieuwebrugsteeg 13, op den Oude Zijds Voorburgwal 14, Nieuwmarkt 20—22, Kattegat 2—4 en Oude Schans 39. Huizen met halsgevels aan den Nieuwe Zijds Voorburgwal 264, aan het Rokin 143, aan den Oude Zijds Voorburgwal 201, en huizen met klokgevels aan den Oude Zijds Voorburgwal 101—103, aan het Rokin 141 en op talrijke punten langs de grachten en in de straten van de binnenstad. Breede patriciërshuizen, niet ten onrechte wel eens grachtenpaleizen genoemd, op de Heerengracht op de nummers 507, 556 en 493 en op de Keizersgracht op de nummers 177 en 674. Bovendien werden verschillende grachtenhuizen opnieuw opgetrokken op een dusdanige wijze, dat ze zich prachtig aanpasten bij de omringende bebouwing en waarvan we onder andere uitstekende voorbeelden aantreffen op de Keizersgracht op de nummers 666—668, 418—422 en 318. Al deze huizen hebben het

in den loop der laatste 75 jaar verminkte oud-Amsterdam weer eenigszins doen herleven. Met groote liefde hebben de betreffende architecten vele tientallen huizen in den ouden trant hersteld, waardoor ze niet alleen in aanzien hebben gewonnen, doch waardoor ze tevens in waarde zijn vermeerderd. Van de zijde der huiseigenaren bestaat dan ook steeds meer belangstelling en waardeering voor deze herstellingen, zoodat hoe langer hoe meer Amsterdammers, die in het bezit zijn van een mooi, doch vervallen of slecht bewoonbaar huis, overgaan tot restauratie van hun perceelen. Veelal beperken deze herstellingen zich wat den gevel betreft tot het aanbrengen van de oorspronkelijke roedenverdeeling in de ramen en restauratie van de onderpui, herstellingen, die met betrekkelijk weinig kosten kunnen geschieden en die het karakter van het Amsterdamsche woonhuis in eer herstellen. Vanzelfsprekend hebben er thans door de tijdsomstandigheden weinig of geen herstellingen plaats, doch na de worsteling in Europa zal Amsterdam niet alleen naar de vier windstreken mooier en grootscher worden uitgebreid, maar ook in de binnenstand zullen dan ongetwijfeld verschillende belangrijke monumenten en tallooze woonhuizen worden gerestaureerd.

Ondanks de tijdsomstandigheden echter kwamen er onlangs te Amsterdam nog een tweetal fraaie restauraties tot stand en wel die van het huis Blauwburgwal 22, hoek Heerengracht en die van het huis Molsteeg 7. Met het huis aan den Blauwburgwal werd reeds in het vorige jaar een aanvang gemaakt. Het perceel was in 1940 door oorlogshandelingen zwaar beschadigd en kort daarop werd het aangekocht door een Amsterdamsche ingezetene, die het niet, zooals dat jammer en schandelijk genoeg zoovele malen is geschied, liet afbreken en vervangen door een nuchter modern huis met veel verdiepingen, maar die het plan had dit huis in zijn ouden trant te laten herstellen.

Het huis, waarin tot het jaar 1940 een broodbakkerij was gevestigd en welks verdiepingen in den loop der jaren waren vertimmerd tot onmogelijke woningen, die niet meer aan de voorschriften voldeden, moest dus ook inwendig geheel worden vernieuwd. De Amsterdamsche architect P. R. Bloemsma maakte een plan voor de totale herstelling van het hoekhuis, volgens welk plan de restauratie op zulk een loffelijke wijze thans tot stand is gekomen. Het is wel bijzonder gelukkig, dat dit huis op dit fraaie punt in de oude stad aldus behouden is gebleven. Thans is het weer een sieraad voor dit mooie stadsdeel, hier aan de in 1612 gegraven Heerengracht en bovenal voor het typische oud-Amsterdamsche grachtje, den Blauwburgwal, die zijn naam ontleent aan de eertijds blauw geschilderde brug over het grachtje bij den Singel, dat vóór 1600 ook genoemd werd de „dwarse burgwal bij de Blauwe brugge". Tot op het laatst der 16de eeuw bevonden zich hier langs den Singel talrijke lijnbanen, zoodat de Blauwburgwal in de 17de eeuw ook wel Lijnbaansgracht werd genoemd.

De voorgevel van het huis aan den Blauwburgwal 22 (zie afb. blz. 206) is een zeer bijzondere, daar hij onder de talrijke klokgevels in Amsterdam een aparte plaats inneemt. De klok is namelijk, evenals sommige halsgevels, op een trapvormige verhooging geplaatst. De verhoogde halsgevel is te Amsterdam een veelvuldig voorkomende en vooral door de 17de-eeuwsche bouwmeesters Philips en Justus Vingboons meerdere malen toegepaste gevelvorm, doch verhoogde klokgevels komen er niet voor. De verhoogde halsgevel is dan ook een overgangsvorm tusschen trap- en halsgevel, gevelvormen die alle logisch gegroeid zijn, daar zij de achterliggende schuine lijnen van het met pannen gedekte zadeldak volgden. De klokgevel kon altijd op een dusdanige wijze voor het dak geplaatst worden, dat hij den driehoek volkomen bedekte, zoodat hij nimmer, zooals dat bij den halsgevel wel eens het geval was, op een verhooging behoefde te worden gezet. De verhoogde klokgevel aan den Blauwburgwal is dan ook waarschijnlijk op een andere manier ontstaan. Het is namelijk niet onmogelijk, dat de verhoogingen, waarop de klok staat, overblijfselen zijn van een trapgevel, die wellicht het huis eens sierde. De kozijnen met de zwarte middenstijlen op de tweede verdieping doen het vermoeden uitspreken, dat de gevel, eertijds, dat wil zeggen in het begin van de 17de eeuw, voorzien is geweest van kruiskozijnen, die tot ongeveer op de helft van genoemde eeuw werden toegepast.

De klok zelf, welker ingezwenkte lijnen afgedekt zijn met gebeeldhouwde vruchten- en bloemenmotieven en die bekroond wordt door een segmentvormig fronton, dateert echter uit het laatste kwart der 17de eeuw, evenals het festoen met dezelfde motieven onder de ijzeren hijschhaak. De toenmalige eigenaar heeft dus waarschijnlijk in dien tijd zijn eigendom laten restaureeren in den stijl zooals die toen gebruikelijk was, bij welke restauratie wellicht ook de kozijnen voorzien werden van ramen met roedenverdeeling.

Bij de restauratie werd deze verdeeling weer doorgevoerd over alle vensters, hetgeen den geheelen voorgevel in aanzien zeer heeft verhoogd. De zware houten onderpui, die, wat de hoofdverdeeling betrof, geheel intact was gebleven, doch waarvan de ramen en de deur in de 19de eeuw waren verminkt, werd eveneens in den ouden trant teruggebracht. Daar de benedenverdieping, die voordien als winkel was ingericht, thans voor woning werd bestemd, konden ook hier zonder eenig bezwaar ramen met roedenverdeeling worden toegepast. Via de donkergroen geschilderde eenvoudige vlakke voordeur komt men in een kleine vestibule, die haar licht ontvangt door een smal raam in den voorgevel en door een breeder in den zijgevel aan de Heerengracht, ramen die op logische en fraaie wijze in de onderpui zijn opgenomen. Vanuit de vestibule, van waaruit een mooie blank eiken deur met kleine ruitjes toegang verleent tot het benedenhuis, leidt een eveneens blank eiken spiltrap omhoog naar de bovenverdiepingen. Zooals dat in oude huizen nog veel het geval is, zelfs in de eenvoudige, is deze sobere trap een pronkstuk van het huis. Welk een tegenstelling met de

moderne van onderen afgepleisterde trappen vormt deze smalle trap, die als een uitgespreide waaier omhoog draait en die zeer prettig begaanbaar is. Voor de toegangen der woningen op de eerste, tweede en derde verdieping wist de architect beslag te leggen op drie prachtige oude eiken deurtjes, die te zamen met de trap een mooi geheel vormen. Oorspronkelijk bevatte het huis een aparten ingang met lage stoep aan de Heerengracht, welke ingang toegang verleende tot de bovenverdiepingen. De architect veroorloofde zich dezen ingang te laten vervallen en het moet gezegd worden, dat niet alleen de indeeling van het huis hierdoor veel is verbeterd, maar dat bovendien de zijgevel aan de Heerengracht aan schoonheid heeft gewonnen. Wellicht een bewijs, dat deze ingang aan den zijgevel van later datum dateerde. Natuurlijk zijn ook de typische Amsterdamsche pothuizen in eere hersteld, zij zijn door de eeuwen heen trouwe trawanten geweest van het hoekhuis en thans verhoogen zij weer in herstelden toestand de schilderachtigheid van het geheel. Daar de derde verdieping, de verdieping onder de kap dus, thans ook is ingericht als woonverdieping, werd aan de Heerengrachtzijde een dakkapel bijgeplaatst als pendant van de reeds aanwezige. De typische ver uitstekende ijzeren hijschhaak boven de oude dakkapel werd daarbij gelijk overgebracht naar de nieuwe, waar zij boven de ramen der eerste en tweede verdieping thans een logische functie vervult. Een vraagstuk was de kleur van de gevels. Deze was sedert onheuglijke tijden door het veelvuldig olieën — een bewerking, die de meeste Amsterdamsche gevels hebben ondergaan — donker gekleurd. Even bestond het plan de baksteenen hun oorspronkelijke kleur terug te geven door ze schoon te maken, zooals dat thans wel meer gebeurt bij gerestaureerde huizen in de stad, doch daar de gevel hier en daar nogal was beschadigd, besloot men om de herstellingen niet te zeer uit het geheel te laten springen en den gevel wederom donker te kleuren. Door gebrek aan het juiste benoodigde materiaal, kreeg de gevel niet die transparante donkere kleur, die eigen is aan de vele oud-Amsterdamsche huizen, maar ons wisselvallige klimaat zal er wel voor zorgen, dat de gevels spoedig een levendiger tint verkrijgen.

Het is een geluk voor de stad Amsterdam, dat deze fraaie gevel door deze grondige restauratie behouden is gebleven. Hoeveel markante punten in de binnenstad zijn in den loop der laatste 75 jaar niet bedorven door den bouw van on-Amsterdamsche huizen. Doch niet alleen de stad is een echt Amsterdamsch huis rijker geworden, ook de eigenaar heeft thans een fraai bezit verworven, dat bovendien door den inwendigen verbouw een heel wat gunstiger exploitatie biedt dan het oude onbewoonbare huis. Tenslotte kunnen de architect en de aannemer, welke laatstgenoemde zich eveneens op loffelijke wijze van zijn moeilijke taak kweet, met voldoening terugzien op het resultaat van hun arbeid.

Een tweede Amsterdamsch huis, welks herstelling onlangs eveneens naar plannen van den architect P. R. Bloemsma tot stand kwam, bevindt zich in de Molsteeg, een smal straatje tusschen den Nieuwe Zijds Voorburgwal en de Spuistraat, in de onmiddellijke nabijheid van het Hoofdpostkantoor. Op den grond waar zich thans de Molsteeg bevindt, werd reeds in 1533 een huis, „De Mol" geheeten, vermeld. Hoogstwaarschijnlijk dankt de Molsteeg haar naam dus aan dit 16de-eeuwsche huis.

Het huis Molsteeg No. 7 (zie afb. blz. 206), dat thans onze aandacht vraagt, verkeerde tot voor ongeveer een jaar geleden in zeer vervallen en verwaarloosden toestand. Het smalle hooge huis, waarvan de onderpui in de beruchte 19de eeuw op smakelooze wijze was vertimmerd, werd bekroond door een eenvoudige met een rollaag afgedekte klok. Het was echter geen sierlijke klokgevel, de bekroning miste de sierlijkheid en de soepelheid die juist zoo eigen is aan dezen gevelvorm. De baksteenen pilasters tusschen de ramen eindigden onder de klok op vreemde wijze, zoodat duidelijk was te zien, dat deze bekroning niet oorspronkelijk kon zijn en dat het huis eenmaal een topgevel had bezeten, zooals we die thans onder andere nog aantreffen op de Bloemgracht 108, Looiersgracht 21 of Spuistraat 13. Daar men door de tijdsomstandigheden geen beschikking kon krijgen over voldoende natuursteen, benoodigd voor het reconstrueeren van een halsgevel met zandsteenen klauwstukken, werd de gevel voorzien van een eenvoudige met een rollaag afgedekte klok, doch nu natuurlijk in sierlijker vorm. De gevel, die hier en daar „buiken" vertoonde, werd rechtgezet en de pilasters werden doorgetrokken tot het hoogste punt van de klok, die van boven werd versierd met een zandsteenen driehoekig fronton. De nog aanwezige zandsteenen voluten aan de geboorte van de klok, de basementen van de pilasters, het festoen onder het middenraam, werden ontdaan van hun dikke verflaag, waardoor al dit eenvoudige beeldhouwwerk thans weer prachtig tot zijn recht komt. De vlakke natuursteenen platen boven de ramen der tweede verdieping bleken na reiniging onduidelijk het jaartal der stichting — 1644 — te bevatten.

Zooals dat behoort bij de restauratie van een dergelijk oud Amsterdamsch huis, werden de leelijke oude ramen verwijderd en vervangen door schuiframen met de traditioneele roedenverdeeling. De onderpui, die, zooals reeds is gezegd, tot de architectonische monsters behoorde, werd in den trant van het huis verbouwd tot een mooie zware houten pui. De onderverdeeling van deze pui kon met het oog op de bestemming van het benedenhuis, namelijk tot boekwinkel, niet geheel worden doorgevoerd. De onderramen werden dus niet onderverdeeld door middel van roeden, doch voorzien van spiegelruiten, die echter, in tegenstelling met die van de meeste winkels, van bescheiden afmeting zijn. Ondanks deze kleine tekortkoming, die nu eenmaal onvermijdelijk was in dezen tijd, ontstond er een uiterst fraaie pui, die overspannen wordt door een zeer zware houten puibalk, die typisch 17e-eeuwsch snijwerk vertoont. Deze fraaie puibalk, die vele tientallen jaren verborgen had gezeten achter de

goedkoope betimmering, kwam bij de restauratie van het huis voor den dag.

In tegenstelling met het perceel op den Blauwburgwal werden hier bij het huis in de Molsteeg de baksteenen schoongemaakt, zoodat deze thans weer hun oorspronkelijke kleur vertoonen. Het eenvoudige, thans zoo fraai gerestaureerde huis valt ondanks de geringe breedte van het straatje dan ook onmiddellijk in het oog en het mag een aansporing zijn voor de huiseigenaren der overige perceelen in de steeg om hun eigendommen op een dergelijke wijze te laten herstellen en verfraaien. Vooral de oneven zijde van de Molsteeg, de zijde dus waaraan ook het zoo juist gerestaureerde huis staat, valt op door de aaneengesloten rij van mooie gevels, die echter alle min of meer verminkt of verwaarloosd zijn. Op No. 3 bevindt zich een eenvoudige vroege klokgevel in den trant van het huis op den Blauwburgwal, afgedekt met gebeeldhouwde vruchten- en bloemenmotieven; daarnaast op No. 5 een smal doch zeer fraai van 1644 dateerend huisje met natuursteenen banden en korfboogvormige ontlastingsbogen boven de ramen. Deze ramen zijn ook verminkt, het zijn ongetwijfeld in vroeger eeuwen kruiskozijnen met glas-in-lood geweest, terwijl het huisje kennelijk eens een trapgevel heeft bezeten. Op No. 9 en 11 staan twee sierlijke klokgevels, waarvan de eerste, wat de groote verdeeling betreft, een ongeschonden laat-18de-eeuwsch pui bezit. Ook is de zijgevel van het hoekhuis Spuistraat—Molsteeg, een breeden halsgevel met rijk gebeeldhouwde klauwstukken, is geheel intact gebleven. Wat bij den zijgevel van dit huis bijzonder opvalt, is de sierlijke overgang van den hoogen hals naar de laaggelegen gootlijst in de steeg.

Uit oude kwijtscheldingsbrieven blijkt, dat het huis Molsteeg 7 van 1734—1772 eigendom was van een zekeren Dirk Hartman. In het laatstgenoemde jaar ging het huis in eigendom over aan Johannes Bern. Schoone, terwijl in het „Werk der 5 % op de Huizen jegens de Inkwartiering van 1810" als eigenaar vermeld staat I. J. Burckhart. In twee dezer kwijtscheldingsbrieven wordt het huis Molsteeg, thans genummerd 7, nader aangeduid als „staande en gelegen in de Molsteeg aan de Noordzijde, daar de Vergulde Leeuw in den gevel staat". Eenige jaren geleden drong de adjunct-archivaris aan het Gemeente-Archief te Amsterdam, de Heer A. E. d'Ailly, er op aan, dat de huiseigenaars hun eigendommen wederom zouden laten voorzien van de oude namen, voor zoover deze althans bekend waren, of niet reeds aanwezig waren in de gevels. Dit loffelijk streven vond bij vele huiseigenaars weerklank en hoe langer hoe meer ziet men in de binnenstad dan ook, dat de oude huizennamen weer aan de gevels worden aangebracht. Hopenlijk zal men dus ook „de Vergulde Leeuw" in de Molsteeg in eere herstellen, voor welk opschrift de middelste vlakke steen boven het raam van de tweede verdieping zich uitstekend leent.[1])

Het was jammer, dat de architect eerst geraadpleegd werd bij de restauratie van den gevel. Het inwendige was toen reeds op onoordeelkundige wijze verbouwd, zoodat dit niet op zulk een fraaie manier kon worden uitgevoerd als het inwendige van het perceel aan den Blauwburgwal 22. Vele huiseigenaars zijn nog van meening, dat alleen de gevels van hun huizen door een architect moeten worden behandeld, het inwendige van hun eigendommen wordt dan vaak door den eersten den besten aannemer of timmerman verbouwd. Hierdoor zijn veelal kostelijke architectonisch belangrijke interieurs verloren gegaan en het is te hopen, dat ook de interieurs van de oude huizen, vooral die van de prachtige grachtenhuizen, spoedig door een Monumentenwet worden beschermd.

Niettemin is het huis Molsteeg 7 na de verbouwing en de fraaie restauratie van den gevel weer geworden tot een goed te gebruiken winkelhuis met magazijnen en het is juist dit eenvoudige huis, dat er als voorbeeld van kan dienen, dat op simpele wijze en met betrekkelijk weinig middelen en kosten een oud-Amsterdamsch huis kan worden hersteld.

Volgens een krantenbericht van 5 Januari j.l. verkeert een nieuwe Monumentenwet in een gevorderd stadium en kan de invoering van deze wet, die ingrijpende wijzigingen medebrengt, binnen korten tijd worden verwacht.

Hopenlijk zal het dus in de naaste toekomst onmogelijk zijn architectonisch of historisch belangrijke huizen of gebouwen te sloopen. Het komt immers zelfs thans nog tè veel voor, dat mooie oude huizen in een onbewaakt oogenblik worden afgebroken. Het komt zelfs thans nog voor, dat huizen, die op de Monumentenlijst zijn geplaatst, dus eigenlijk veilig dienden te zijn voor afbraak, verminking en ontsiering, niet alleen worden verbouwd, doch daarbij bovendien nog op een schandelijke wijze door onbevoegden worden verknoeid. Tegen dat vergrijp van gemeenschapsbezit zal streng moeten worden opgetreden en wij willen hopen, dat de nieuwe Monumentenwet hieraan afdoende en voorgoed een einde zal maken. Dit zal dan vooral ten goede komen aan de altijd nog prachtige stad Amsterdam, de stad met vele honderden overblijfselen van 17de- en 18de-eeuwsche architectuur, die thans altijd nog min of meer overgeleverd zijn aan de willekeur van haar inwoners. Door de samenwerking van Rijk, Provincie, Gemeente en particulieren kan Amsterdam behoed worden voor verdere vernieling en ontsiering. Doch wat belangrijker is, de stad kan worden verfraaid, doordat de huizen in de binnenstad in hun eer worden hersteld. Dit houdt niet in, dat de stad een museum zal moeten worden, want dat zou met een stad als Amsterdam nimmer het geval kunnen zijn. Amsterdam zal ook in de toekomst weer zijn een levende en bloeiende stad, waar plaats is voor nieuwe ideeën op het gebied der bouwkunst, doch waar eveneens daarnaast weer eerbied en waardeering aanwezig zal zijn voor de erfstukken van onze voorvaderen. De tallooze reeds verrichte restauraties, waaronder de zoo juist gereed gekomen herstellingen van de perceelen Blauwburgwal 22 en Molsteeg 7, zullen dan als uitstekende voorbeelden kunnen dienen.

[1]) De eigenaars van het pereel hebben er inmiddels de voorkeur aan gegeven de steen te laten voorzien van het opschrift „Restauratum Anno 1943".

J. BONGENAAR

HET THEATER DER HANDPOPPEN IN NEDERLAND

De geschiedenis wijst als eerste groote figuur in het poppenspel aan Viduska, den potsenmaker uit een oud Indisch drama, die omstreeks het begin onzer jaartelling in de schaduw van de hooge palmboomen op Ceylon triomphen vierde.

Terzelfder tijd waren Semar, de clown der Javaansche wajang en Marcus, de komische held uit het kluchtspel in het oude Rome, de figuren, die tot het leven werden gewekt in het poppenspel, dat reeds in die dagen met recht het theater van het volk genoemd kan worden.

Reeds lang voor de middeleeuwen kwam, ongeveer gelijktijdig met de opkomst van het spel der handpoppen in andere Europeesche landen, het poppenspel naar Nederland. Ieder volk schiep zich na langeren of korteren tijd een poppen-„held". Guignol werd de onsterfelijke poppenfiguur van het Fransche volk, Don Christoval de legendarische pop der Spanjaarden, Punch die der Engelschen, Hanswurst die der Duitschers en Woltje de held der poesjenellen in de Antwerpsche volkstheaters.

Boven al deze uitheemsche poppenfiguren steekt er één uit, die meer dan alle anderen spreekt tot onze Nederlandsche harten, namelijk Jan Klaassen, die met zijn Katrijn leefde en nog steeds leeft in de verbeelding van duizenden, die hem met bewondering aanschouwen en beluisteren tijdens de voorstellingen, waarvan de „kast" hen doet genieten en die, vooral in hun opvoeringen op de brinken der boerendorpen, gelukkig nog niet alles van hun zinvolle traditie verloren hebben.

Wie Jan Klaassen was, kan niet met zekerheid vastgesteld worden. Hij zou een trompetter van Prins Willem den Tweede zijn geweest, die in den strijd zijn been verloor en als oorlogsinvalide van den Prins vergunning kreeg zijn brood te verdienen met zijn poppen, waarmede hij, nog goed ter been zijnde, de legerschaar reeds zoo kostelijk had vermaakt.

Jan Klaassen schiep toen de houten Jan Klaassen en deze werd in een tijd, dat het poppenspel in bijkans alle Europeesche landen de volkeren boeide als welhaast geen andere kunstuiting, de legendarische Nederlandsche poppenheld, de bij uitstek Nederlandsche speelpop.

De achter ons liggende vervlakkingsperiode is aan de zoo typische volksvoorstellingen, die Jan Klaassen en zijn na- en opvolgers op het gebied van het jolige spel der handpoppen gaven, evenals aan zoovele andere uitingen van volkskunst, niet onopgemerkt voorbijgegaan. De poppenkast van onze dagen is overwegend vulgair en slechts met groote moeite tot nieuw leven te wekken. Gelukkig echter wordt onder steeds stijgende belangstelling dit spel in het kleinste aller theaters nog in stand gehouden en wordt ook de gezonde kunst van het handpoppensnijden nog bedreven in onze lage landen.

Doch alvorens hierover te berichten, willen wij wijzen op den invloed, welke het volkstheater „poppenkast" gehad heeft op de ontwikkeling van de groote dramatische kunst.

Wij gaan derhalve terug tot den mensch uit de vijftiende en zestiende eeuw, tot wiens verbeelding de Faustsage bijzonder sterk sprak. In tallooze variaties deed deze sage in alle deelen der Germaansche wereld de ronde. Haar invloed is duidelijk merkbaar in het oud-Nederlandsche Rederijkersstuk „Marieken van Nimwegen", dat omstreeks 1510 tot stand kwam, evenals in het omstreeks 1490 geschreven Hoog-Duitsche spel „Frau Jutte", van Dietrich van Schernberg. Ook de Hollandsche speellieden, die in dien tijd den Rijn afvoeren om hun „kast" op de langs dien stroom staande burchten te vertoonen, maakten zich meester van de geschiedenis van Dr Faustus, die, zooals men weet, in ruil voor onbeperkte macht, eer en genot, een verbond sloot met den duivel. Het was Goethe, die door het poppenspel kennismaakte met de Faustsage, hetgeen hem inspireerde tot zijn onsterfelijke schepping, de Faust.

Alleen reeds hierdoor heeft het poppenspel zich voor eeuwig verdienstelijk gemaakt. Het heeft overigens, evenals vrijwel iedere uiting der volkskunst, steeds geïnspireerd tot kunstcreaties van groot allure. Gedacht wordt hierbij, teneinde de actueele werkelijkheid niet uit het oog te verliezen, ook aan het oorspronkelijke poppenkaststuk „De Vrouwe van Stavoren", dat vorige jaar in een zangspel van uitnemende kwaliteit, „Vrouwenzand" genaamd, den weg der groote kunst betrad.

Daarbij is het spel met de handpoppen steeds volkskunst gebleven. Volkskunst, omdat de speelmannen en -vrouwen een „gesproken literatuur" schiepen van volksstukken van de beste soort. Deze gingen meestal over van mond tot mond, van geslacht op geslacht. Weinigen wisten de gedachten en gevoelens, die in het volk leefden, zoo raak te typeeren als zij, die op de meest uiteenloopende manieren hun poppen tot leven brachten.

Dat was niet slechts hun verdienst in goede, maar ook in benarde tijden. De dramaturg van thans, die met een zekere minachting op deze, over het algemeen weinig geletterde menschen neerziet, moge bedenken, dat kennis en techniek met een koud, van het volk afgewend hart geen kunst oplevert, doch dat met een warm kloppend hart, geringe kennis en weinig techniek, maar met groote overgave menig kunstwerk gewrocht werd.

Eén van de meest — zoo niet de eenige — thans op den voorgrond tredende representanten van het theater der handpoppen in Nederland is Cia van Boort, een Frankische boerenvrouw, die in haar kleine boerderij, eerst in Zalt-Bommel en nu in Voorschoten, in de zomermaanden dagelijks voorstellingen geeft. Zij doet dit op een wijze, waarin de sfeer van het stille Zalt-Bommel, waar traag het water stroomt en de klanken van de klokken van het carillon tusschen de groote boomen blijven hangen, bewaard gebleven is. Zij maakt van haar poppen levende personen en de stemmen hebben een prettige, melodieuze bekoring. Zij onderstrepen de woorden, die haar mond in twee-regelige rijmzinnen spreekt, zonder eenigen ordinairen bijklank.

Het belangrijkste gedeelte van haar werk echter geschiedt niet voor de oogen en ooren van haar publiek. Het samenstellen van het programma, het ontwerpen van poppen en décor, het houden van de repetities, kortom: de opbouw van haar poppenspel, geschiedt in alle stilte en eenzaamheid. Want geen kleurnuance, geen beweging en geen uitroep bij dit grappige, ongekunstelde spel van houterige en toch elegante klei- en houtfiguren is niet door de speelster zelf uitgedacht. Het rijmen van de teksten vergt een groote vaardigheid, terwijl de samenstelling van het programma, waarop onder andere „De Faust van den Waardenburg", „Het Vrouwtje van Stavoren" en de bekende geschiedenis van Dr Van Anrooy, „Impromptu", voorkomen, getuigt van een ernstig — zij het wellicht onbewust — streven in volksche richting.

Cia van Boort heeft ons aan de hand van cijfers aangetoond, dat er ook in Nederland voor de kunst van het gezonde volksspel der handpoppen ruime belangstelling bestaat en zij heeft ons laten zien, dat bij haar deze eeuwenoude kunst nog werkelijk levend is.

Deze Voorschotensche boerenvrouw uit het Bommelsche is een groot volkskunstenares, een typisch Nederlandsche speelvrouw, die een bijna vergeten, goede traditie en een typisch handwerk in eere houdt.



J. F. E. TEN KLOOSTER — DE KREEK (FOTO FREQUIN)

JAN D. VOSKUIL

FRANS HALS EN ZIJN KUNST

De kunst van Frans Hals is schilderkunst in de zuivere beteekenis van het woord. Het werk van dezen zeventiende-eeuwschen meester moet men dan ook in de eerste plaats visueel genieten. Zijn kunst is een kunst van kleur, toon en licht.

Aanvankelijk was zijn palet kleurig en vol afwisseling, maar in den loop der jaren werden zijn doeken stemmiger. Als zoovele grootmeesters is ook Hals met het vergrijzen van zijn haren in zijn kunst eenvoudiger van toon en dieper van geest geworden. Dit neemt echter niet weg, dat er ook van de stukken, die hij in zijn jonge jaren gemaakt heeft, een machtige bekoring uitgaat. Zij zijn bekoorlijk door den zwier en de fijne kleurigheid, waarmede zij geschilderd zijn en zij hebben iets machtigs door de grootsche groepeering der figuren en door de menschelijkheid, die er uit de stevig getoetste koppen spreekt.

Een enorm werkstuk als de maaltijd van de officieren van de Sint Jorisdoelen toont niet alleen welk een kranig schilder Hals reeds op jeugdigen leeftijd was, maar ook dat hij een origineelen kijk op zijn onderwerpen had. In de rangschikking zijner figuren zit afwisseling en hij wist van zijn tafereelen een smakelijk kleurengeheel te maken. Het is of de schilder de schutters midden in hun lustige conversatie geschilderd heeft, en met welk een aangeboren virtuositeit bracht hij hen op het doek. Men beleeft werkelijk de feestelijke stemming van dezen luisterrijken maaltijd met die stoere kerels in hun fluweelen costumes versierd met fleurige sjerpen en breede, witte kragen. Welk een prachtig onderwerp om te schilderen met al die verrassende effecten.

Hals moet ongeveer zes en dertig jaar geweest zijn, toen hij deze groep schilderde. Verbluffend is de kunde waarmede hij deze moeilijke opgave aangedurfd en voltooid heeft. Want niet alleen de koppen en figuren, maar ook de kleeding, de draperieën, het kunstig geweven damast, waarmede de tafel gedekt is en waarop de volle schotels prijken, toonen dat Hals even vaardig en gevoelig was in het schilderen van figuren, portretten en stillevens als in het weergeven van de stof. Doch al deze knapheid zou ons op den duur vrij koud laten, als het geheel niet getuigde van aangeboren en degelijk gekultiveerde artisticiteit. Dit kan men eveneens van de latere schuttersstukken zeggen, zooals de groepen van de officieren der Cluveniersdoelen. Vooral het stuk, dat hij in 1633 schilderde (zie afb. blz. 216), munt uit door pracht en sierlijkheid. Het is een soldatenstuk in den besten zin des woords. Zulk een tintelend tafereel is een karakteristiek brok zeventiende eeuw, een even sterk als schoon geheel, dat in de schilderachtige taal der verf getuigenis aflegt van de strijdvaardigheid van ons volk.

Toen deze schutterstukken ontstonden, was de tachtigjarige oorlog nog niet geëindigd. Men leefde in oorlogstijd, maar het was ook een tijd van welvaart, en zoo ziet men op deze schutterstukken oorlog en welvaart op trotsche wijze gecombineerd.

Uit deze kloeke mannen met hun sjerpen en strikken, hun hoeden met pluimen en veeren, hun zwaarden, speren en vlaggen, spreekt een krijgshaftige geest. Zij zijn met een dynamische kracht geschilderd. Het is of de officieren toevallig bij elkander zijn gekomen, zoo ongedwongen is deze groep gerangschikt en toch schuilt er in die kleurige compositie een zeker evenwicht, waardoor het geheel een weldadigen indruk maakt. De staande figuur van den kapitein heeft een ongekenden zwier. Hij beheerscht den voorgrond en met welk een meesterlijken zwaai heeft de schilder dezen grand-seigneur in zijn coquette kleeding en met zijn joyeus gepluimden hoed vereeuwigd. Hoe levendig zijn bovendien de andere officieren, waarvan het meerendeel een geanimeerd gesprek voert, getypeerd. De kolonel, Johan Claesz Loo, burgemeester van Haarlem, is in gedachten verzonken. De beheerschte, nobele gelaatstrekken en het geheele, gedistingeerde voorkomen van dezen officier toonen, dat hij zich zijn waardigheid volkomen bewust is.



Zooals men weet, heeft de directeur van het Frans Hals-Museum, de heer G. D. Gratama, onlangs een boek over Frans Hals geschreven, [1]) waarin uitvoerig de schuttersgroepen, regentenstukken en portretten behandeld worden. Het behoeft geen betoog, dat de heer Gratama, die onlangs zeventig jaar geworden is en reeds meer dan dertig jaar in het museum de leiding heeft, volkomen met de kunst van den Haarlemschen grootmeester bekend is.

Over het hierboven genoemde schutterstuk schrijft Gratama, dat dit het eerste stuk van den meester is, dat in de openlucht geschilderd werd. „Plein-air", zooals wij

[1]) Uitgegeven door de N.V. Uitgevers-maatschappij „Oceanus" te 's Gravenhage.

dit kennen uit de tweede helft der negentiende eeuw, is het niet. De achtergrond is in den toon van de kamerbelichting gehouden en harmonieert voortreffelijk met de figuren, die er vóór geplaatst zijn.

Recht van voren gezien zit kolonel Johan Claesz Loo, burgemeester van Haarlem en eigenaar van het „Scheepgen", de grootste brouwerij uit dien tijd, welk gebouw nog bestaat. Geheel rechts, bladerend in een boek, zit Hendrick Gerritsz Pot, de schilder, die drie jaar vroeger voor denzelfden Doelen een schutterstuk vervaardigde, thans in het Frans Hals museum, dat stijf aandoet en in rijkdom van kleur niet halen kan bij deze groep van Hals.

Qua compositie is deze zeer geslaagd in haar evenwichtige en rustige horizontale opstelling. Prachtig contrasteeren de diepgroene boomen en de huizen onder de bewolkte lucht met de figuren op den voorgrond. De sjerpen zijn los en zwierig omgehangen, de gevesten der degens en de punten der pieken flonkeren in het licht. Het is zeker het meest brillante schutterstuk van den schilder. Ieder onderdeel op zichzelf is een brok schilderkunst van meesterlijke behandeling, een kostelijk „tranche de vie".

Het werk van Frans Hals is bezield door de gouden eeuw, de eeuw waarin ons land met onmetelijke rijkdommen werd gezegend, maar ook de eeuw, die verruiming van geest bracht.

Frans Hals is dan ook niet alleen een schilder geweest van welvarende burgers in schitterende schutterskleedij, maar ook een schilder van edellieden, magistraten, geleerden en kunstenaars.

Hij was een voortreffelijk menschenkenner en hij verstond het geheim den mensch te peilen en te typeeren. Hij was portretschilder bij de gratie Gods.



Het is interessant te lezen wat Gratama over de portretten van Frans Hals geschreven heeft. Men voelt aan zijn scherp gestelde definities, dat hier een portretschilder, een vakman aan 't woord is.

„Schilderen", aldus Gratama, „is weten wat men niet schilderen moet. Uit de talrijke details in een menschengezicht moet de kunstenaar die trekken naar voren halen, welke het meest karakteristiek zijn voor een gelaat. Eerst na zorgvuldig analyseeren en vervolgens na behoedzaam synthetiseeren weet hij wat niet en wat wel moet worden gegeven. Dit kon Hals verrassend goed; hij zag dadelijk wat hem te doen stond, wist direct te kiezen en vlot weer te geven wat hij het belangrijkste achtte.

Een imitatie van de natuur kan men nooit geven, wel een illusie daarvan."

Wie zich deze woorden stevig in de ooren knoopt, zal voor altijd een zuiver begrip hebben van het werkelijke karakter van een portret.

„Frans Hals", vervolgt Gratama, „deed dit op impressionistische wijze door meer aan te duiden dan precies weer te geven, door meer te suggereeren dan na te bootsen Met enkele streken wist hij meer te bereiken dan anderen met een in de puntjes afgewerkt en daardoor vaak levenloos schilderij. Dit bewijzen zijn genrestukken, welke (hoe kernachtig gezegd!) *als impressies, van het oog in de hand, aan het wachtende doek werden toevertrouwd.* Hierbij liet de meester zich geheel en al op zijn gevoel gaan en zoo ontstonden die juweelen van vrije schilderkunst, welke zijn naam onsterfelijk hebben gemaakt. Spontaner, zuiverder en directer heeft geen der groote impressionisten uit later tijden ooit het leven benaderd."

In 't bijzonder heeft de schrijver hierbij gedacht aan de expressief geschilderde volkstypen en aan de ongedwongen kinderkopjes met hun frisschen, levenslustigen lach.

„Frans Hals", vervolgt hij, „toont zich in zijn visschersknapen en meisjes, zijn rommelpot- en fluitspelers, zijn strandjutters, heksen, zuipers en vechtersbazen een kunstenaar, die zich ver verheft boven zijn tijdgenooten, de Utrechtsche Academisten, die door Caravaggio beïnvloed werden.

Naar de jeugd ging zijn hart uit. Deze had zijn bijzondere liefde. Prachtige instantané's heeft hij gemaakt van zingende, fluitende en lachende kinderen, waarschijnlijk voor het meerendeel zijn eigen spruiten. Den lach heeft hij gegeven in alle stadia, van den bijna onmerkbaren glimlach tot den breeden schater toe, waardoor hij den eerenaam van den meester van den lach verwierf."



De lach van Frans Hals heeft werkelijk een wereldreputatie.

Een portret als dat van den bekenden vroolijken drinker uit het Rijksmuseum te Amsterdam heeft niet voor niets zulk een groote populariteit. Deze gemoedelijke soldaat in zijn zonnig goudgeel kostuum moet met zijn stralende levensblijheid wel den droogsten droogstoppel ontwapenen.

Is 't wonder, dat een ander bekend figuur, zooals de nar met de luit sinds menschenheugenis burgerrecht heeft? Met zijn tokkelende vingers, waarmede hij reeds de eerste accoorden van een guitig lied aanslaat, heeft hij een teere snaar in ons volksgemoed geraakt en 't is of zijn jolige blik al vertelt van het minnelied, dat hij straks zal voordragen.

Niet minder raadselachtig is de lach van de bohémienne (zie afb. blz. 215). De ondeugende gelaatsuitdrukking van deze jonge vrouw heeft iets betooverends en er gaat van den schalkschen lach, waarmede zij den beschouwer meelokt, een geheimzinnige bekoring uit. De fijne, natuurlijke glimlach van de bohémienne schept een sprekende tegenstelling met den ruwen schaterlach van Malle Babbe, de beruchte heks van Haarlem. Aan den lach van dit brutale wijf ziet men al heel duidelijk, dat Hals het leven zelf schilderde. Ook het harde, ongekuischte leven gaf hij als echte realist meedoogenloos weer. Met welk een meesterlijke, losse en tegelijk zekere penseelstreken heeft

FRANS HALS — MALLE BABBE, DE HEKS VAN HAARLEM

FRANS HALS — LA BOHÉMIENNE

FRANS HALS — VERGADERING VAN OFFICIEREN VAN DEN CLUVENIERSDOELEN

FRANS HALS — REGENTESSEN VAN HET OUDE-MANNENHUYS

de schilder dezen grijnzenden kop in felle, striemende toetsen geschilderd, en 't is of haar rauwe lach uit het diepst van haar gemoed opklinkt (zie afb. blz. 215).

Typisch is, dat deze heks zoo sterk tot de volksverbeelding gesproken heeft, dat de herinnering aan haar verschijning tot op dezen dag in Haarlem levend is gebleven. Rasechte Haarlemmers hoort men weleens van een of andere dwaze vrouw zeggen, dat zij op Malle Babbe gelijkt.

Typisch is dat Hals, naar 't schijnt met evenveel gemak een straattype als een aristocraat schilderde. Het meer verborgen gemoedsleven van den gekultiveerden mensch wist hij met groote zekerheid te peilen.

Een der deftigste portretten is ongetwijfeld het bekende portret van Jasper Schade van Westrum, dat hij in 1645 geschilderd heeft. Hiermede is een treffende beeltenis gegeven van een jongen, ongenaakbaren edelman, die een sprekende tegenstelling vormt met gemoedelijke volkstypen als de luitspelers en vroolijke drinkers.

Bijzonder fraaie portretten maakte hij ook van Stephanus Geraerdts, schepen van Haarlem, en diens echtgenoote Isabella Coymans. Het rustige, volle gelaat van den schepen in zijn deftige kleedij en zijn sierlijk uitgedoste, jonge echtgenoote behooren ongetwijfeld tot de aantrekkelijkste personages, die de meester geschilderd heeft.

Hoe scherp heeft Frans Hals zijn tijdgenooten beschouwd en becritiseerd. Men ziet dit ook aan een protserige figuur als Claes Duyst van Voorhout, den bierbrouwer van „De Swaen", die ondanks zijn langen naam, met zijn bollen kop, vrijpostige oogen en opgedraaide snor, toch volkomen den indruk maakt van een parvenu. Daarentegen heeft het leuke portretje van Willem van Heythuysen, die met de rijzweep in de hand nonchalant op den stoel achteroverleunt, iets joviaals, waaruit men kan afleiden, dat Van Heythuysen wel een genoegelijk heerschap moet zijn geweest.



Zooals reeds gezegd is het werk van Frans Hals op lateren leeftijd eenvoudiger en dieper geworden.

Een werkstuk als het portret van den heer Bodolphe met zijn schrandere oogen en zijn chic grijs puntbaardje toont, evenals het portret van zijn echtgenoote, dat Frans Hals het type met verrassende klaarheid kon uitbeelden.

Van de werken, die Hals op ouderen leeftijd schilderde, denkt men vooral aan het doorleefde portret van Herman Langelius, aan de ongeëvenaard geschilderde beeltenis van den heer met den grooten, slappen hoed en aan de beide stukken van de regenten en regentessen uit het oudemannenhuis.

Over die latere jaren schrijft Gratama o.m.: „Steeds soberder werd het portret van den meester; het is alsof hij de sterke kleuren schuwde en alleen maar accent wenschte te leggen op de expressie. Op ongeveer zestigjarigen leeftijd valt het keerpunt waar te nemen. De weergave van het aan de oppervlakte liggende voldeed hem niet meer, hij ging zoeken naar het daarachter verborgene; het zieleleven der menschen te geven werd zijn doel."

Dit laatste is stellig ook van toepassing op de beide regentenstukken uit 1664, waarin men aan de beperking den meester herkent. Hals was reeds 84 jaar toen hem werd opgedragen deze stukken te schilderen, en op welk een meesterlijke wijze heeft hij zich van zijn taak gekweten.

Hij schilderde de regenten en regentessen zooals hij ze met zijn kennersoog zag, zooals hij tot op den bodem van hun ziel wist door te dringen.

Van elk mensch gaf hij een karakterbeeld. Met een waren meestergreep zijn de figuren tot een groep samengevat. De tegenstelling, die de donkere kleuren der kleeding met den toon der gezichten schept, geeft het geheel iets sombers, een indruk die nog versterkt wordt door den demonischen kop van den drinkebroer, die als een fantoom temidden van deze achtenswaardige mannen verschenen is.

Het stuk met de regentessen is ongetwijfeld rustiger van geest. De ingevallen, perkamenten gezichtjes van die oude vrouwtjes zijn teer en bijna doorschijnend als oud porcelein. Achter hun streng gelaat moet het zieleleven al sinds jaren verdroogd zijn (zie afb. blz. 216).

Met slechts enkele simpele, stemmige kleuren is hier een maximum aan expressie bereikt.

Frans Hals moet op dien hoogen leeftijd over een vakkennis en levenswijsheid beschikt hebben, die uniek genoemd mag worden. Dieper en grootscher dan deze beide regentenstukken hadden de slotaccoorden van zijn levenswerk niet kunnen zijn.



Gratama behandelt in zijn boek niet alleen uitvoerig 's meesters oeuvre, maar hij geeft ons ook een beeld van de kunst der voorgangers en tijdgenooten van Frans Hals. Men krijgt een idee van het Haarlemsche kunstenaarsmilieu uit dien tijd en bovendien wordt ons een kijkje gegund op 's kunstenaars particuliere leven. Zoo vernemen we, dat Frans Hals ook een belangrijke maatschappelijke functie in de kunstwereld heeft vervuld. In 1664 werd hij door de Burgemeesteren van zijn stad benoemd tot vinder van het schildersgilde.

Meer dan honderdtwintig afbeeldingen gunnen ons een ruimen blik op zijn werk, dat thans tijdelijk aan ons oog onttrokken is. Ongetwijfeld zal deze kunst, als zij na den oorlog weer uit haar schuilplaatsen te voorschijn wordt gehaald, voor het jonge geslacht een openbaring zijn.

VOLKSTOONEEL

DOOR WOUTER WEERSMA

Bij tooneel ontmoeten elkaar drie personen, nl. schrijver, speler en toeschouwer. Wil een tooneelvoorstelling succes hebben, dan moet er tusschen deze drie harmonie bestaan. En zoodra een van deze drie elementen geen affiniteit bezit ten aanzien van de beide andere, dan is er van een drie-eenheid geen sprake meer. Vooral bij het zgn. „volkstooneel" is deze harmonie van het grootste belang. Wanneer een schrijver of een speler zich geen voorstelling kan maken van het bevattingsvermogen, van de fantasie of van de interesse van het publiek, dan is succes uitgesloten. Juist omdat het publiek van het volkstooneel zoo weinig gecompliceerd is, komt het daar op bovenbedoelde harmonie zoozeer aan.

De bewijzen liggen voor het grijpen. Zoo zal het Gemeentelijk Theaterbedrijf te Amsterdam of het Residentie-tooneel, noch het Centraal tooneel, voorstellingen brengen, die als volkstooneel kunnen worden beschouwd. Dat ligt aan het repertoire, dat ligt aan regie en spelers en dat ligt aan de schouwburgen of de zalen, waar deze gezelschappen plegen op te treden. Wanneer men van volkstooneel spreekt, dan denkt men op de éérste plaats aan het gezelschap van Herman Bouber, dat zich door repertoire, door speeltrant en door de zalen waar het optreedt, een gevestigde reputatie heeft verworven als ons eigenlijk eenige „volkstooneel".

Het publiek van het volkstooneel concentreert zich in tweede-rangszalen en schouwburgen, waarbij de laatste jaren zich enkele bioscooptheaters hebben gevoegd, waar min of meer geregeld tooneelvoorstellingen worden gegeven. Het zgn. „betere" publiek en de zgn. „betere" gezelschappen komen daar niet. En speciaal dit bioscooptooneel (o contradictio in terminis) kan voor ons volkstooneel van groote beteekenis zijn; deze bioscopen zijn ware volkstheaters geworden.

Behalve Bouber spelen nog andere gezelschappen in deze volkstheaters, zonder dat zij echter als „volkstooneel" in den eigenlijken zin kunnen worden beschouwd. Want volkstooneel heeft tenslotte toch een ernstigen klank en deze andere gezelschappen zijn louter ingesteld op amusementsrepertoire van het goedkoopste allooi. Let wel, niet dat zij kluchten spelen is mijn verwijt aan hun adres, maar dat zij stukken brengen die zouteloos en geesteloos zijn, en die zij dan nog spelen op een wijze, waaraan elk artistiek verantwoordelijkheidsgevoel ontbreekt.

Gezond volkstooneel is van het grootste belang. Niemand die nog eenig ideaal koestert ten aanzien van de verheffing van het volk, zal dit willen ontkennen. Deze volkskunst heeft derhalve tot taak volksopvoeding te zijn. Laat ik echter tot goed begrip hiervan dadelijk er aan toevoegen, dat hiermee niet bedoeld is louter tendenzstukken te spelen, maar volkstooneel zal zoodanig moeten zijn, dat de toeschouwer iets beter naar huis gaat dan hij gekomen is. Hij moet ontroerd zijn geworden door schoonheid, zoodat zijn „beter ik" in het geweer werd geroepen, of hij moet ontroerd zijn geworden door de boosheid, met dezelfde reactie. Maar aangezien tooneel afspiegeling moet zijn van het leven en dit bestaat uit droefheid en vroolijkheid, zal goed volkstooneel — ach hoe vaak is het al gezegd — een lach en een traan moeten geven.

Dat slechts één gezelschap voor dit groote terrein van het volkstooneel veel te weinig is, zal zelfs iedere buitenstaander begrijpen. Elke poging om dit aantal te vergrooten, zal men dan ook dienen toe te juichen, waarmee echter niet gezegd wil zijn, dat het aantal gezelschappen nu maar moet worden uitgebreid. Ik bedoel hiermee, dat van de bestaande gezelschappen er zich meer op het volkstooneel moeten gaan toeleggen en wel speciaal dus die gezelschappen, die thans reeds het publiek tot zich trekken, dat voor het volkstooneel de juiste geaardheid bezit. En dat is dus een kwestie van repertoirewijziging en van het daarmee in overeenstemming brengen van hun speeltrant.

Een poging in die richting — zij het nog slechts een zwakke — werd gedaan door „Het Vereenigd Tooneel", dat onder leiding staat van Jacq. v. Bijlevelt en Johan Boejer. Met „Het Lied van alle Tijden" door D. H. Scheffer heeft men het publiek iets willen geven, waaraan het in onze moeilijke dagen wel eens behoefte heeft. Dit verhaal uit de Fransche revolutie kan onzen modernen toeschouwer laten zien, dat de algemeen menschelijke waarden ook in revolutietijd toch altijd nog haar groote beteekenis hebben. En het kan iets van de tragiek laten voelen, die er ligt in het sterven van jonge menschen op het moment dat het leven voor hen juist zou beginnen; iets ook van den stervensmoed, die gelouterde zielen — alleen het leed loutert tenslotte — als lichtende voorbeelden kunnen verspreiden.

Met opzet schreef ik telkens „kan", want helaas was er van dit alles bij de voorstelling door het Vereenigd Tooneel niet veel te bespeuren. Het stuk is al meer dan dertig jaar oud en hoewel het technisch niet slecht gebouwd is, geeft de inhoud toch aanleiding tot melo-dramatische effecten. Het was de taak geweest van de regie om alle pathos te vermijden — pathos is altijd valsch en het volk voelt dit zeer zuiver —, terwijl bovendien, in plaats van een vlot tempo, een trage en getrokken weergave het sentimenteele nog accentueerde. Een en ander had eveneens tot gevolg, dat een monotone, kleurlooze en weinig boeiende vertooning werd gegeven. Tooneel is toch conflict, contrastwerking, licht en schaduw, groeiend naar een climax; van dit alles was bij deze voorstelling geen spoor te ontdekken.

Dit minder gelukkige resultaat is vooral daarom zoo jammer, omdat velen weer in hun meening zullen zijn versterkt, dat men het publiek alleen maar met malle en dwaze fratsen kan bezighouden en dat een poging om serieus werk te brengen tot mislukking is gedoemd.

Hoe anders was de voorstelling van „de Commensaal" door het gezelschap van Bouber. Ook hier een min of meer sentimenteel stuk, dat zeker niet sterker gebouwd is dan „het Lied van alle Tijden", integendeel zelfs. In menig opzicht is het ook verouderd, daar de werkloosheid, die er een rol in speelt op den achtergrond, tot een voorbije periode behoort. Maar door de regie van Bouber en vooral ook door zijn spel en dat van Emmy Arbous werden de figuren in dit milieu tot leven gebracht. Dit waren waarachtige menschen, hier was geen spoor van pathetiek, van valschheid, dit was „echt" tot in elk detail. Hier was „tooneel" in den waren zin van het woord. Zelfs de „vulling", zooals bijv. de scène in III, waar de aanplakker eigenlijk de handeling vertraagt, omdat zijn optreden met deze handeling niets te maken heeft, is door de juiste typeering tot een brok echt tooneel geworden. Deze voorstelling trof door haar sfeer en door haar doorleefdheid en kwam op deze wijze ver uit boven de beteekenis van het stuk zelf. Zoo moet het ook zijn, want wij kunnen tenslotte niet altijd meesterwerken verlangen, het meerendeel van het repertoire zal immers altijd middelmatig moeten zijn. Maar de vertolking, de weergave van de bedoelingen van den tooneelschrijver zal door de regie en de spelers tot een herschepping moeten leiden. Het publiek zal dan niet eens merken, dat de schrijver te kort schoot, want de vertolkers hebben hem aangevuld. De commedia dell' arte is het bewijs, dat niet het verhaaltje hoofdzaak is, maar de wijze, waarop ons menschen worden vertoond. Dat is Bouber's groote verdienste (meer als regisseur en als tooneelspeler dan als schrijver van dit stuk), dat hij zijn publiek een brokje menschenleven heeft laten zien, waaruit het leering kan putten.

„DAS FRANKENBURGER WÜRFELSPIEL"

OPVOERING DOOR SCHOLIEREN DER DEUTSCHEN OBERSCHULE TE AMSTERDAM

DOOR LEO RIEMENS

In het eind van 1942 verraste een groep jeugdige scholieren van de Deutsche Oberschule te Amsterdam de Nederlandsche tooneelwereld met een uitvoering van Schiller's „Kabale und Liebe", die, onder de bezielde en bezielende leiding van Dr Carter Kniffler, tot een dusdanige gebeurtenis werd, dat zelfs de uitvoering, die het Deutsches Theater er kort daarop van gaf, de herinnering er aan niet heeft kunnen doen verbleeken.

Dezelfde groep bracht deze maand het „Frankenburger Würfelspiel" van Eberhard Wolfgang Möller (bij sommigen in ons land bekend door de Olympiade-uitvoering van 1936) en maakte er een van de opmerkelijkste gebeurtenissen van in dit theaterjaar. „Dezelfde groep" is feitelijk een onjuistheid. Van de medespelers uit „Kabale und Liebe" waren slechts enkele der kleinere rollen overgebleven. De hoofdrolvertolkers van dit mysteriespel waren weer van een jongere generatie. Kon men dus vorig maal nog denken dat door een toeval een aantal uitzonderlijk begaafde tooneeltalenten verzameld waren,

dit keer moest deze theorie worden opgegeven, omdat blijkt dat vrijwel alle leerlingen van deze middelbare school zich in hetzelfde talent verheugen. Het blijkt dat bovenal de leiding van hun directeur en regisseur Dr Carter Kniffler de oorzaak is van hun indrukwekkende prestatie. Het valt daarbij natuurlijk niet te ontkennen, dat deze met minder geschikt materiaal nooit deze resultaten zou hebben kunnen bereiken. Ieder van deze medewerkende leerlingen, en niet alleen van de drie-en-twintig solorollen, maar ook ieder van de figuranten, is een potentieel acteur of actrice, en ik vraag me af: is dat alleen op deze eene school zoo, of geldt dit voor geheel Duitschland? Bij deze prestaties van de aller-allerjongste generatie ziet het er voor de Duitsche theatertoekomst zonnig en licht uit. Dat in dezen tijd bij deze jeugd ook zooveel liefde en toewijding bestond voor dit mystieke spel is eveneens een verrassend verschijnsel.

Ofschoon men moet erkennen, dat het „Frankenburger Würfelspiel" zich beter leent tot een openluchtvoorstelling dan voor een ruimte als de Amsterdamsche schouwburg, was de opvoering in dezen vorm een experimenteele daad, een artistiek evenement in een seizoen, dat ons meer kwantiteit dan kwaliteit geboden heeft. Op een streng en sober podium, zonder eenig decor, verdeeld in drie sferen, speelde zich het gebeuren pauzeloos voor ons af. En nergens gedurende deze twee-en-een-half uur was er ook maar de geringste ontspanning in de concentratie der spelers of de aandacht van het publiek. Men kreeg den indruk, dat de minste figurant zich bewust was dat van zijn en haar houding het welslagen van den avond afhing. Dat er onder deze jongens (er was geen enkele vrouwelijke solorol) uitblinker waren, is vanzelfsprekend. Maar dit kwam omdat uit den aard des zaak een rol als de trouwelooze verraderlijke ridder Graf Herbersdorf dankbaarder is, dan laten wij zeggen een vijfde rechter of derde aanklager. Er was in de heele bezetting niet één rol, die verbeterd had kunnen worden.

Merkwaardig was het ook, dat reeds na weinige minuten de indruk dat hier door kinderen gespeeld werd, vervaagde. Zooals men bij een goede marionettenvoorstelling als die van het Teatro delle piccole onweerstaanbaar den indruk kreeg met een werkelijk tooneel te doen te hebben, dat men door een omgekeerde tooneelkijker zag, zoo vergat men hier al spoedig de incongruëntie der jonge stemmen en figuren in oudere rollen-met-aangeplakte-baarden. Men was volkomen in de ban van het theatergebeuren. En hoe dikwijls is dat den laatsten tijd bij ons groote-menschen-tooneel het geval geweest?

Dr Kniffler heeft door dezen avond ten tweeden male bewezen een geniaal tooneelpaedagoog en een regisseur te zijn die niet voor experimenten terugschrikt. Ik vraag mij af welke resultaten deze theatermensch met volleerde kunstenaars zou weten te bereiken. Is het niet wat verkwistend, dat hij slechts éénmaal per jaar zijn gaven aan ons toont, en verder zijn licht onder de korenmaat steekt?

En wat zou het niet een zegen zijn, indien ook wij een dergelijke figuur hadden, die onze jeugd een zelfde liefde en eerbied voor het theater zou bijbrengen!

FILMBESPREKING

TOEKOMSTPERSPECTIEVEN VAN DE KLEURENFILM

DOOR G. H. SNITGER

Gedurende het jaar 1943 is de kleurenfilm theoretisch en ook practisch in een geheel nieuwe ontwikkelingsphase getreden. Hoewel de tot op heden vervaardigde kleurenfilms nog steeds maar een betrekkelijk klein percentage van de totaalproductie uitmaken, kan men toch met goed recht beweren, dat de kleur een geheel nieuw fundament voor de toekomstige ontwikkeling van de filmproductie heeft gelegd. Omtrent de ontwikkelingsmogelijkheden zijn de meeningen nogal verdeeld; sommigen verkondigen de stelling, dat de kleur alleen als realistisch element kan worden gebezigd, terwijl anderen er daarentegen van overtuigd zeggen te zijn, dat de kleur een bij uitstek irreëel uitdrukkingsmiddel is en meer in het bijzonder moet worden gebruikt om filmische droomfatasieën en fantasmagorieën uit te beelden. Bij deze polemieken rondom de kleurenfilm wordt echter maar al te vaak over het hoofd gezien, dat ook een synthese van deze beide oogenschijnlijk zoo tegengestelde kleurdramaturgische opvattingen zéér goed mogelijk moet geacht worden. Het behoort immers tot het typische eigenwezen van de film als jongste kunstuiting, om de geheele verschijnselenscala van leven en wereld volledig te omvatten. Tot dezen verschijnselenrijkdom behoort zoowel de werkelijkheid als de wereld van het irreëele, zoowel het leven van alledag als de geheimen van droom en onderbewustzijn. Te recht heeft de bekende kleurenfilmregisseur Prof. Veit Harlan er onlangs in een zijner publicaties op gewezen, dat het feitelijk moeilijker is om goede realistische kleurenfilms te vervaardigen, dan om de kleur op het gebied van de irreëele fantasieën te verwerken. In het laatste geval kan men zich altijd nog een groote mate van vrijheid veroorloven en desnoods „ins Blaue hinein" fantaseeren, in het eerste geval moet men met alle mogelijke factoren rekening houden en steeds op zijn hoede zijn voor de z.g. „bonte kitsch". Een uiterst nauwkeurige weergave van het werkelijke leven kan dikwijls zeer ongeloofwaardig voor het publiek zijn, omdat weliswaar de realiteit er door weerspiegeld wordt, maar niet de indruk, dien wij menschen in het werkelijke leven van deze realiteit plegen te ontvangen.

In dit feit, dat het kunsttechnisch eigenlijk zooveel gemakkelijker is de kleur op het terrein van het irreëele te verwerken, schuilt hoogstwaarschijnlijk ook de oorzaak van het succes der zoo sprookjesachtige gekleurde teekenfilms, waarbij de filmscheppers zich eigenlijk op geen enkele wijze behoeven in te perken en zij hun fabuleerkunst ten volle kunnen uitleven. Prachtstaaltjes van deze moderne gekleurde filmfabuleerkunst hebben wij den laatsten tijd kunnen bewonderen in de Hans Fischerkösen-films „Verwitterte Melodie" (in ons land uitgebracht onder den oorspronkelijken titel „Scherzo") en het nog fraaiere filmpje „Armer Hansi", bij de Deutsche Zeichenfilm-Gesellschaft vervaardigd. Ook bij dit zeer speciale filmgenre schijnen wij nog maar aan het begin van een nieuwe ontwikkelingsperiode te staan. Zoowel de realistische als de fantastische kleurenfilms hebben een groote toekomst, beide filmgenres zullen zoowel hun eigen aanhangers als vertolkers vinden. Ondanks het nog steeds sterk experimenteele stadium, waarin de kleurenfilm zich bevindt, kan men heden toch al aannemen, dat er zoowel voor de realistische als voor de fantastische kleurenfilms „kleurvruchtbare en kleuronvruchtbare" thema's onderscheiden kunnen worden, waarbij het een speciale opgave voor dramaturgen, scenario-schrijvers en regisseurs zal zijn, deze thema's uit te kiezen, te selecteeren en op hun verfilmingswaarde te toetsen. Zoodat wij kunnen vaststellen, dat de filmdramaturgie door de kleurmogelijkheden niet alleen rijker, maar ook kunstzinnig gecompliceerder is geworden. Over één punt zijn alle kleurenfilmdramaturgen het wel zoo ongeveer eens, nl. dat de kleur in geen geval mag worden gebruikt om het filmbeeld bonter te maken, dat zij integendeel een eigen, bijzondere dramaturgische functie moet vervullen en ook handelingspsychologisch in de film moet ingrijpen.

Zooals reeds gezegd werd, is het aantal vervaardigde kleurenfilms vooralsnog niet groot en beweegt zich de practische vervaardiging, ondanks de steeds grooter wordende perfectie van het kleurenprocédé, feitelijk nog steeds in een experimenteel stadium. Wat echter niet wegneemt, dat men nu toch reeds kan zien welke toekomstmogelijkheden in dit nieuwe filmische uitdrukkingsmiddel opgesloten liggen. Er zijn ongetwijfeld geheel nieuwe mogelijkheden; de typische kleur van een object ten opzichte van zijn omgeving, de kleurige teekening van een natuurgebeuren, de symboliek van bepaalde gekleurde requisieten, het zijn alle door de kleur gegeven mogelijkheden, die van grooten invloed op de handelingspsychologische gesteldheid van een film kunnen zijn. Uit den aard van de zaak beteekenen zij feitelijk een aanmerkelijke dramaturgische vereenvoudiging in vergelijking met de mogelijkheden van de zwart-wit film, die dikwijls uiterst weinig gelegenheid bood om bepaalde stemmingen met de haar eigen middelen op te roepen en weer te geven. Toch mag worden beweerd, dat er feitelijk geen speciale kleurenfilmdramaturgie bestaat, maar slechts een filmdramaturgie, die naast licht en schaduw, dialoog, muziek, symbool-werking van de requisieten, uitdrukkingsvermogen van de acteurs en veranderlijke standplaats van de camera, nu ook nog de kleur als uitdrukkingsmiddel er bij gekregen heeft (met nadruk zij gezegd, als uitdrukkingsmiddel en niet als stijlgevend middel).

Mogelijk dat, na oplossing van alle technische problemen en moeilijkheden, in de toekomst nog slechts kleurenfilms vervaardigd zullen worden, waarbij men echter zeker in ruime mate gebruik zal blijven maken van de oude en beproefde uitdrukkingsmiddelen der zwart-wit film. De kunst der zwart-wit film is de kunst van licht en schaduw en wij gelooven niet, dat de kleurenfilm in de wereld is gekomen om de zwart-wit film op zij te dringen, veel meer om filmisch gesproken nieuwe werelden voor ons te ontsluiten, naast degene, waarvan de zwart-wit film den sleutel bezit en dien zij zeker (gezien recente prachtige zwart-wit filmstaaltjes als Helmut Kaütner's „Romanze in Moll") nog langen tijd behouden zal.

BALLETKUNST

VERTOONINGEN IN DEN STADSSCHOUWBURG TE AMSTERDAM

DOOR JKVR. H. VAN LENNEP
EN FRANK DELBOY

In den eersten rang der dramatische toondichters van onzen tijd staat de geniale figuur van den componist-dirigent-regisseur Carl Orff. Zijn kennis van de Zuid-Duitsche volksmuziek met haar hartbekorende zangerigheid en robuste dansrhythmen, zijn eruditie omtrent het zeventiend'eeuwsche „Dramma per musica" — een bewerking van Monteverdi's *Orfeo* is hiervan de veelgeprezen vrucht —, zij vormen te zamen den grondslag, waarop zich de ontwikkeling van Orff's persoonlijken stijl voltrok. De volledige ontplooiing van zijn vormgevend vermogen openbaarde zich voor het eerst in de *Carmina Burana* en met deze schepping is van het lyrisch drama een nieuwe vorm ontstaan: de tooneelcantate.

Het werk, dat in 1937 te Frankfort werd onthuld, bestaat uit een reeks van koor- en solozangen, die mimisch-dansend worden weergegeven. Zij berusten op een keur van teksten uit een verzameling twaalfd' en dertiend'eeuwsche gedichten, Duitsche en middellatijnsche liederen, hier en daar van notenteekens (neumen) voorzien. In 1803 werd het handschrift ontdekt in de abdij Benediktbeuren, gelegen in de Beiersche vooralpen. Schmeller heeft het in 1847 uitgegeven onder den titel „Carmina Burana". De bundel bevat gedichten van ascetischen zoowel als hoogst scabreuzen aard, maar de heterogene inhoud beperkt zich niet tot dit eene contrast. Christelijke vroomheid versmelt zich in die verzen met heidensche natuurvereering, kloosterschoolgrollen met geleerdenpronk, simpele levenswijsheid met lust aan brassen, spel en bezit, hooggestemde liefdeslyriek met rauwen spot op het monnikendom. De makers dezer gedichten hoorden grootendeels tot de caste van reizende studenten in de theologie, klerken en scholieren uit alle landen, die, van oord tot oord trekkend, gaandeweg in een losbollenleven vervielen, totdat hun de kerk alle aanspraak op geestelijken stand ontzegde. „Vaganten" heeft hen Wilhelm von Giesebrecht gedoopt. „Goliarden" luidde vanouds de naam in Frankrijk opgekomen voor dit internationale, dolende dichtervolk. Behalve die min of meer gedeclasseerde schare hebben tot de vagantenpoëzie in ruimer zin ook oud-studenten bijgedragen, wien een eerzaam ambt ten deel gevallen was: artsen en rechtsgeleerden, zelfs hooggeplaatste geestelijken als Hugo van Orleans, bijgenaamd „Primas", Wouter van Châtillon, en de Rijnsche „Archipoeta", wiens naam is onbekend gebleven. „Aartsdichter" noemde zich meer dan een poëet. Maar hij, die stond als de zon temidden van de planeten en die, in dienst van den rijkskanselier, Barbarossa vergezelde op zijn tocht naar Rome en 's keizers daden in Italië bezong, dezen „archipoeta" nu meent men in den dichter te herkennen van een der prachtigste liederen uit de verzameling, een biecht, waarin de zanger zijn drievuldige vreugde belijdt aan liefde, dobbelspel en wijn.

De geweldige beteekenis van Orff's toonzetting is bovenal gelegen in de ontsluiting voor de massa van de wereld der Carmina Burana, een verleden, dat de menschelijke natuur in haar totaliteit openbaart, de hoogere en de lagere zijden beide. Een wereld, die zoodoende den geheelen mensch omvat en den geheelen mensch daarom bevrediging vermag te geven. Dat verklaart de plechtige aandacht, dat bijkans wonderbaarlijke geboeid zijn van de toeschouwers, aller luisterend en turend opgaan in deze vertooning. Door Orff's muziek stuwt diezelfde popelende levensdrift van den Hohenstaufentijd. De diatonische eenvoud en klaarte van zijn cantilenen, de samenklanken monodisch ingegeven en volkomen vrij van chromatische verwikkelingen, de spanningen niet langer zetelend in het accoordisch gebeuren, maar wedergekeerd tot haar oorsprong: het spel der rhythmische krachten — uit heel dit meeslepende klankbeeld en zijn orkestrale pracht spreekt een volleerd meesterschap.

De bekwame koorleider Henk van Wielink heeft voortreffelijk werk geleverd. Van de instudeering kreeg hij het leeuwenaandeel voor zijn rekening. Bewonderenswaardig was de klankverfijning en het transparante van den koorzang. Jeanne van de Rosière, Margo Silvester, Léon Combé en Chris Scheffer hoorde ik in goede vertolkingen van de solopartijen. Door de dirigeerproblemen, ingewikkeld vanwege de vele metrische veranderingen, heeft zich Arntzenius met groote zekerte heengeslagen en mij voor de zooveelste maal van zijn muzikaal inprentingsvermogen overtuigd.

Dat opengaan der poorten over het gemeenschappelijke van een verzonken wereld, een rijk waaraan het hart der massa deel kan hebben, is ook de ware reden van de ontroering, wijd en zijd teweeggebracht door balletten als *Orpheus en Eurydike* destijds en nu weer *Demeter* — grootsche invallen van Yvonne Georgi. Zij is er op bedacht onze jonge componisten en hun school-in-wording te betrekken in haar denkbeelden. Waardevol werk is ontstaan door haar wekkende ingevingen. — Van de compositie die Jan Koetsier voor de vier tafereelen van „Demeter" schreef, zijn de hoekdeelen in den hoofdvorm ontworpen, terwijl aan de middenstukken de beteekenis toekomt van andante en scherzo in den cyclischen stijl. De wijze waarop Koetsier met een klein aantal thema's weet te huishouden, zijn beheersching van den vorm en orkestrale fantasie, dat alles toont een zeer bekwaam vakmanschap. Van de vier tafereelen is mij het tweede — de Siciliano — het beste bevallen. Met zijn bloesemend melos en rhythmischen zwier kan het mooie ding gerangschikt worden tot de kabinetstukken van de vaderlandsche toonkunst. Tot de illustratief uitnemende episodes behooren de schildering van de wanhoop der moedergodin en de weergave van den vlammenkring om Demophon, het omhoogschieten van de vuurtongen. Als geheel evenwel vertoont het werk een gemis aan dramatisch beschrijvende kracht, hetgeen in hoofdzaak te wijten valt aan Koetsier's overwegend lineaire voorstelling en het beschouwelijke, dat dit procédé kenmerkt. Zoo eigenzinnig is de symphonische vaart dezer muziek, dat zij van het tooneelgeschieden vaak onaanvaardbare afwijkingen laat hooren. Te oordeelen naar deze eerste poging tot het schrijven van tooneelmuziek schijnt Jan Koetsier van spontaan tooneelinstinct nagenoeg ontbloot. Op het ontbreken van scenische hoedanigheden in zijn toonzetting heeft de dagbladpers in den breede gewezen. Een verder uitweiden daaromtrent is daarom overbodig.

Hoe sprankelt Francis Poulenc's balletmuziek, uitkomst daarentegen van een aangeboren tooneelgevoel! Poulenc, Parijzenaar tot in 't merg, componeert niet in den trant van laaiende ontboezemingen — de sfeer van Parijs is niet romantisch. Komische verve is hem aangeboren en zijn sierlijk-guitige melodieën bewegen zich over een geordende, ietwat wrange harmoniek. Poulenc's thema's herinneren intusschen vaak aan die charmante maar heel sentimenteele deunen, waarop het stampubliek van de café's-concerts en de jaarmarkten verzot is. Van die „Parijsche folklore" nu is ook veel doorgedrongen in de schitterende partituur van zijn nieuwe ballet *Les Animaux modèles*, dat ik reken tot de beste uitingen van zijn kunst. Hij laat u een betooverde boerderij zien, waar dieren niet alleen, maar ook menschen zich gedragen als bekende figuren uit Lafontaine's fabels. In den pastoralen aanhef — schildering van den morgenstond — en in het tafereel van den houthakker en den dood verrast Poulenc met een innigheid en weemoed, die in zijn puntig humoristische muziek zelden slechts voor den dag komen.



Met het ontwerp en de regie van het dramatisch ballet „Demeter" heeft Yvonne Georgi een daad gesteld van belangrijke artistieke waarde. In voortreffelijke decors van Karel Bruckman — vooral het atrium van Koningin Metaneira's paleis in het derde tafereel was prachtig van stijl (Pompejaansch) en heerlijk van kleur met dat brandende terracotta — heeft Yvonne Georgi met haar groep dit dansdrama een vormschoone uitvoering deelachtig doen worden. Zij zelf was als Demeter zeer fraai van plastiek en expressie, waarbij mede van de suggestieve armspanningen groote zeggingskracht uitging. Haar sublieme uitbeelding verheugde ons des te meer, omdat wij juist bij háár in vroeger jaren vaak een zekere nonchalance constateerden, waarvan nu echter in deze innig doorleefde „mater dolorosa" niets meer te bespeuren was. De Persephone van Marie-Jeanne van der Veen was teer van lijn, een tikje te lijdelijk. Marie-Jeanne van der Veen is een danseres van klassieke qualiteiten, maar zij moet oppassen alleen maar „liefelijk" te willen werken, want daartoe heeft zij niet alleen te veel talent, maar is zij ook technisch te ver gevorderd. De Metaneira werd gedanst door Mascha ter Weeme. Haar uitbeelding heeft ons teleurgesteld. Was haar mimische vormgeving bevredigend, in soepelheid van lijn en vloeiende bewegingen vraagt de welhaast apollinisch-fijne gebarentaal van dit ballet meer dan zij vermocht te geven. De overige figuren, als die van de prachtige Apollo-verschijning door Hans Tolman, den klassiek-schoonen Hermes door Tony Raedt, de bevallige Iris van Truuk Doyer, de fiere Hekate van Nel Roos en

den perfiden Hades door Johan Mittertreiner, sloten zich naast vele anderen harmonieus aan het groepsgewijs geniaal door Yvonne Georgi samengevoegde geheel aan. In de plastisch grootsch opgezette slotgroep misten wij de innerlijke vervoering der dansenden.

Zij, die van Poulenc's „Les animaux modèles" een volledig „*ballet d'action*" verwacht mochten hebben, zijn bedrogen uitgekomen, want het werk is een aaneenschakeling van als het ware kleine zelfstandige balletjes, een gedanst *divertissement*. De raak getypeerde choreografie van Yvonne Georgi droeg het hare er toe bij deze opvoering tot haar goed recht te doen komen. Wat echter ontbrak, was de vereischte sfeer, want noch de vrij simpele belichting op ongeveer gelijke sterkte, noch het voor een boerderij wel zeer boschrijke, nuchtere decor, vermocht ons de betoovering voor oogen te voeren, welke in de eerste scène door een heks wordt teweeggebracht en waardoor de wereld toch als bij tooverslag veranderd dient te zijn. Het was en bleef een klaarlichte dag en dit deed in sterke mate afbreuk aan de toch door Poulenc ongetwijfeld bedoelde phantasie in deze arrangementen van fabels van La Fontaine. Danstechnisch zagen wij voortreffelijke dingen. Aardig was de scène van de twee jagers, die de huid van een beer verkoopen, welken ze nog niet geschoten hebben. Johan Mittertreiner danste den beer en was op sommige momenten overtuigend komisch. Het tweede tafereel vormde helaas in deze uitvoering een technisch laagtepunt. Hierin „spitzten" namelijk de dames Truuk Doyer als Krekel en Mascha ter Weeme als Mier, maar met den werkelijken dans *sur les pointes* had het niet veel gemeen. Truuk Doyer stelde vooral teleur, waar zij trippelde, waarbij zij het achterste been — in dit geval het linker — volkomen stijf hield, tengevolge waarvan zij zoo goed als niet vooruitkwam, en Mascha ter Weeme wekte door het niet zuiver op de punt staan èn door haar kromme knieën den indruk van op stelten te dansen. Het tafereel van „De verliefde Leeuw" werd daarentegen een lust voor het oog. Marie-Jeanne van der Veen in een prachtig lila „tutu" en Tony Raedt dansten een zeer verzorgd *pas de deux*. Technisch was het dansen van deze jeugdige adagio-danseres zeer fraai en ook mimisch verantwoord, terwijl haar partner, afgezien van een kleine wankeling bij het draaien van pirouetten en touren, zich zeer harmonieus en met een natuurlijke charme van lijn voortbewoog. Albert Mol vertolkte als altijd met veel plastische expressie den „Man van middelbaren leeftijd", wiens vriendinnen, Greet Lintz en Titia van Teeseling, gelijker hadden kunnen dansen. Greet Lintz is op „spitzen" heusch niet de slechtste, maar zij moet minder slordig werken, aangezien het geheel anders neiging vertoont ongracieus te worden. Titia van Teeseling was tamelijk nonchalant, terwijl vooral te betreuren viel, dat zij vele van haar passen maar half afmaakte. In „De Dood en de Houthakker" bewonderden wij naast een mimisch uitstekende vertolking van den houthakker door Jan Büchli vooral Yvonne Georgi als de dood. Zij was zeer fraai van beweging en suggestief van expressie. Geestig en wat de soli betreft voortreffelijk en knap gedanst was ook de laatste scène van de „Twee Hanen", resp. vertolkt door Pierre Cammingha en Tony Raedt. Het kippenballet was echter vaak ongelijk, maar dit euvel viel geheel weg tegen het prachtige dansen van Nora de Wal als de „Witte Kip". Aan een natuurlijke én groote begaafdheid paart zij een prachtige lijn. Haar houding is uitgesproken klassiek-nobel, zij is zeer soepel in de beenen en haar prachtige arabesken zullen ongetwijfeld het hart der danslievende toeschouwers deugd gedaan hebben.

De slotscène, waarin de betoovering opgeheven is en het landvolk voor het middagmaal op de hoeve terugkeert, was een fraai staaltje van groepeering en de serene rust, die op de menschen na hun volbrachte taak nederdaalt, was als het ware voelbaar.

Aan den hoofdschotel van de rijke balletmatinée, waarop Carl Orff's „Carmina Burana" werd uitgevoerd, gingen als hors d'oeuvre de „Polonaise" van Liszt en de bekende „Prélude à l'après-midi d'un faune" van Claude „de France" vooraf. De Polonaise viel een in strakke lijnen gehouden weergave ten deel, waarvan de plastiek niet alleen decoratief, maar ook zeer suggestief werkte. Het Ballet toonde hier een keer te meer wat een bezielende leiding aan disciplinaire vormgeving vermag te brengen. Danstechnisch stond deze Polonaise ook op een goed peil, afgezien van hier en daar een sporadisch verminderde positievastheid bij enkele heeren.

In de „Prélude à l'après-midi d'un faune" maakten wij kennis met een choreographie van den eersten danser van dit hoofdstedelijk balletensemble, Tony Raedt. Choreographisch heeft hij ons in geenen deele teleurgesteld. Vooral de Nymphen in deze verdroomde compositie waren vaak op verrassend fraaie wijze gegroepeerd. Wat zijn eigen solo betreft, hierin herinnerde hij ons sterk aan Iril Gadescov. De uitbeelding van Tony Raedt heeft ons echter meer getroffen dan de vroeger geziene creatie van laatstgenoemden danser. Zij was niet alleen van een aangrijpende, doorvoelde intensiteit, maar zij schiep mede op sommige momenten een droomteere spheer van groote, verstilde schoonheid. Met de reminiscentie aan Iril Gadescov willen wij Tony Raedt geenszins choreographische originaliteit ontzeggen; greep een Gadescov in dezen zelf niet reeds terug op Nijinsky? Aparte vermelding verdient voorzeker ook Marie-Jeanne van der Veen als Eerste Nymph. Haar uitbeelding was zeer soepel van lijn en vloeiend van beweging, in tegenstelling met den hier en daar iets te strakken balletstijl van de groep. Was het choreographisch gezien echter wel noodig geweest, dat Marie-Jeanne van der Veen in den aanvang zich zóó lang uitsluitend tot coiffure-gestes bepaalde?

En nu de „Carmina Burana". Wij aarzelen niet, het werk als een der choreographische hoogtepunten van het seizoen te beschouwen. Van de prachtige decors noemen wij vooral die uit het tafereel „De Lente" en „De Jeugd". Waarlijk, Karel Bruckman heeft het als kleurentoovenaar verstaan de prille liefdeslyriek tooneelarchitectonisch te onderlijnen! Ook de in stijl gehouden costuums droegen het hunne er toe bij ons op vele oogenblikken welhaast de overtuiging te schenken primitief middeleeuwsche prenten te aanschouwen. Waar het dansen zelf een sterk pantomimischen inslag vertoonde, valt er ballettechnisch niet zooveel uitzonderlijks te vermelden. Opvallend geslaagd kwamen ons de dansen uit „De Jeugd" voor. Hier viel mede het goede springen der heeren op. In „De Lente" kwamen de verschillende danseressen allen met denzelfden pas op en over het algemeen werden er nogal eens figuren herhaald, maar het sterk rhythmische element in de muziek gaf hiertoe niet alleen alle aanleiding, maar bovendien symboliseert deze herhaling den dieperen zin dezer belichaamde poëzie. Zijn wij ten slotte in de Lente des levens niet allen gelijk? In het vierde tafereel „De Taveerne" hebben wij echter eenige bedenkingen tegen het dansen van Tony Raedt als hypochondrische, later uitgelaten drinker en minnaar. Zijn bewegingen waren weinig overtuigend (armen!). Hij is dan ook geen karakterdanser in de eerste plaats, maar veel meer klassiek-lyrisch ingesteld. Waarom hier niet Pierre Cammingha eens een kans gegeven, van wien wij dergelijk werk eertijds zeer goed gezien hebben? Greet Lintz daarentegen voldeed zeer in deze bachanale spheer en ook Albert Mol typeerde op rake wijze den Gebraden Haan. Zeer bevredigend was ook het hoofsche dansen in het vijfde tafereel „Der Minne nood en vreugd", afgezien van enkele slappe *développé's* bij sommige dames. In het zesde tafereel — hoe knap die decorwisseling bij opendoek! — zien wij weer, evenals in het eerste, Vrouwe Fortuna die statig en indrukwekkend door de groote choreografe Yvonne Georgi zelve werd gedanst. En als wij dan door de vele indrukken van deze middeleeuwsch-mystische compositie als het ware in geestelijke tuimeling huiswaarts keeren, dan zet zich bij ons de gedachte vast, dat zich het opbloeiende balletleven in Nederland zekerlijk in déze uitvoering met vrucht heeft gemanifesteerd.



BOEKBESPREKING

Prof. Heinz Kindermann: *Theater und Nation* (*uitg. Reclam, Berlijn*).

Prof. Kindermann geeft in Weenen colleges over Theaterwetenschap; een leerstoel, die bij onze Hollandsche faculteiten onbekend is. En wie dit boekje van Prof. Kindermann heeft gelezen, beseft eerst recht hoe arm Nederland is aan tooneelkultuur en hoe betreurenswaardig dit is voor ons land en volk.

Op glasheldere wijze, in eenvoudige en klare taal, zonder een zweem van emphase of opgeschroefde geborneerdheid, zet Prof. Kindermann als een man van wetenschap uiteen, hoe er een sterke binding bestaat tusschen volksbewustzijn en tooneel. Aan de hand van de Duitsche theatergeschiedenis — vanaf de sterke tooneelontwikkeling in de Hanze-stad Danzig in de 15e en 16e eeuw tot aan de tegenwoordige Front-bühne — bewijst de schrijver op onomstootelijke wijze de waarheid van zijn stelling. „Keine andere Kunst kann sich ja, in solcher weithin nachhallenden Augenblickswirkung, mit der gemeinschaftsbildenden Kraft des Theaters messen" schrijft hij en even verder: „Und die deutsche Theatergeschichte wird damit ein Teil unserer Volksgeschichte".

Wie mocht meenen, dat dit boekje alleen voor Duitschers beteekenis heeft, vergist zich, want ook wij Nederlanders kunnen er leering uit trekken, al was het alleen maar om de vele behartenswaardige uitspraken, die deze tooneelkenner bij uitnemendheid zoo min of meer terloops in zijn boekje heeft neergelegd. Het zou mij in dit kort bestek te ver voeren allerlei citaten te vermelden, hoewel de lust daartoe groot is. Ik zal mij echter moeten beperken tot een enkel. In de eerste plaats dan dit: „. . . das Theater habe nicht blosz Unterhaltungszwecke zu erfüllen sondern der Nation zu dienen." En in de tweede plaats wil ik hier aanhalen wat Prof. Kindermann schrijft over den theaterhervormer Immermann, die eigenlijk een leek was (hij bekleedde een rechterlijke functie). „So gab sich Immermann mit den Schauspielern unendliche Mühe. Erst hielt er den Schauspielern stets einen Vortrag über den betreffenden Dichter und über den besonderen Sinn des Stückes. Dann las er selbst den Schauspielern das ganze Stück vor. Dann — erzählt er uns — hielt ich mit jedem einzelnen Spezial-Leseproben, aus denen sich die allgemeine Leseprobe aufbaute. Ertönten in dieser noch Disparitäten des Ausdruckes, so wurden die schadhaften Stellen so lange nachgebessert, und wo nichts anderes half, vorgesprochen, bis das Ganze in der Rezitation als fertig gelten konnte. Dann folgten Zimmerproben einzelner Scenen und Akte damit die Dämonen des Gespreizten, Rhetorischen oder der hohlen Handwerksmässigkeit, nicht verwirrend auf ihm einwirkten". Is het wonder, dat ik na lezing verzuchtte: „Waar blijft onze Hollandsche Immermann?" Moet misschien hier ook, als reeds zoo vaak in de geschiedenis van het theater, de hervorming komen van een bezielden leek?

Ik hoop van harte, dat dit boekje in veler handen zal komen.

W. J. Wiers

Kurt Krupinski: *De Komintern sedert het uitbreken van den oorlog. Vertaald door* J. Lammertse Lz. (*uitg. Westland, Amsterdam*).

Aan de hand van mededeelingen over de actie der Komintern, die vrijwel uitsluitend zijn ontleend aan officieele en semi-officieele Russische publicaties, toont de schrijver aan, hoe sedert het uitbreken van den huidigen oorlog in September 1939 de Komintern onophoudelijk haar legale en illegale activiteit heeft uitgeoefend in de neutrale landen, de bezette gebieden, het Britsche wereldrijk en de Vereenigde Staten. Uit de samengebrachte citaten blijkt duidelijk, dat de Komintern, die zich de wereldrevolutie in den zin van Lenin tot taak en doel gesteld heeft, identiek is, niet slechts met de bolsjewistische partij, maar tevens ook met den huidigen Russischen staat. Het getuigt niet slechts van een ontstellende naïveteit, wanneer er nog lieden zijn, die de bolsjewistische ideologie slechts een plaats binnen de Russische grenzen willen toekennen, maar het getuigt tevens van een duidelijken onwil om de feitelijke realiteit te zien en te doorzien. De wereldrevolutie, de infiltratie der geheele menschheid met de marxistische ideologie, vormt niet slechts een bijkomstig verschijnsel van den Sowjet-staat, maar is zijn essentie. Dat zulks niet slechts zoo is in de oogen van een de Sowjet-Unie vijandige propaganda, maar wel degelijk ook in die van de communistische partij- en staatsleiding zelve, leert degene, die het nog niet wist, uit dit boekje.

A. B. Roels

Kurt Eggers: *Vater aller Dinge* (*uitg. Zentralverlag der N.S.D.A.P. Franz Eher Nachf., Berlijn*).

Kurt Eggers, als Obersturmführer der Waffen ϟϟ het vorig jaar bij Bjelgorod gevallen, volgeling van den opstandigen Ulrich von Hutten, wiens devies „Ich habs gewagt" hij tot het zijne heeft gemaakt en dat hij met zijn dood heeft bezegeld, spreekt ons in het bovengenoemde boekje over den strijd als bron van alle waarden, als oorsprong, zin en doel van het menschelijk leven, als maatstaf en toetssteen van het menschelijk handelen. Deze opvatting over den strijd als levensbron, als „Gestalter", als „Vater aller Dinge" (het is niet, zooals in een opstel over Kurt Eggers eenigen tijd geleden werd geschreven, Clausewitz geweest, die dit woord gevormd heeft, doch de duistere Heraklitus) is in den loop der eeuwen op veel tegenspraak gestooten en is ook heden ten dage zelfs in het nationaalsocialistische Duitschland nog geenszins tot een evidentie geworden. Zooals Machiavelli verguisd is om zijn ideaal van den uomo virtuoso, zooals Nietzsche gesmaad is om zijn Herrenmoral, zooals in de geschiedenis steeds het groote en sterke, het aristocratische en het heroïsche het mikpunt is geweest van de critiek der burgelijkheid en middelmatigheid, zoo zal ook Kurt Eggers niet spoedig erkenning en instemming vinden bij den doorsnee-mensch van het heden of van de toekomst. Want de Bildungsphilister is een eeuwig menschentype en het zoogenaamde humaniteitsideaal is een onuitroeibaar drogbeeld. Maar de bekrompenheid en de middelmatigheid ontleenen haar plaats in deze wereld slechts aan het groote en heldhaftige, evenzoo als de burger slechts burger kan zijn naast den soldaat en evenzoo als het kleine slechts klein is in vergelijking met het groote. Aan Kurt Eggers komt de eer toe het aristocratisch ideaal van den virtuozen mensch te hebben hooggehouden en in onzen tijd de edele diamant te zijn, die het gemeene glas vermag te snijden en te splinteren.

A. B. Roels

F. M. Huebner: *Jeroen Bosch* (*uitg. N.V. Uitg. Mij „Oceanus", 's Gravenhage*).

F. M. Huebner: *Nederlandsche en Vlaamsche Rococo-schilders* (*uitg. N.V. Uitg. Mij „Oceanus", 's Gravenhage*).

Wanneer een Greco zich in Spanje, een Matthijs Maris zich in Engeland, een Jongkind zich in Frankrijk vestigt, dan is het geen enkel toeval, dat hen hiertoe drijft. Het is of zij een kultureel vacuum hebben te vullen, waarvan de zuigkracht, zelfs op een aanmerkelijken afstand, zóó groot is, dat zij er onweerstaanbaar toe worden aangetrokken. Zelfs bepaalde plaatselijke omstandigheden kunnen van beteekenis zijn. Hoe goed past El Greco, de mystische ziener in de, de aandacht als 't ware naar boven dwingende spelonkachtige architectonische structuur van Toledo, Jongkind als middelaar tusschen een ouderen en een jongeren tijd in het Frankrijk van zijn dagen, hoe goed de zich in een nevelige droomwereld verliezende kluizenaar Matthijs in de mistige steenwoestijn Londen. En hoe goed kan men zich Huebner denken in Den Haag, stad van gezantschappen en residentie van onzen nationalen adel, onze meest cosmopolitische en meest sferische stad, waarvan de geestelijke kultuur tevens het meest gekenmerkt wordt door de aanwezigheid van geestelijke achtergronden. Hier burgert zich een vreemdeling het spoedigst in, hier op dit knooppunt van internationale stroomingen ontdekt juist hij het lichtst de nog voorhanden zijnde hiaten in de kultureele evolutie. Huebner, wiens introducties van Duitsche boekwerken steeds buitengewoon leesbaar en in hooge mate informatief waren, heeft zich steeds door een opmerkelijk intuïtief aanvoelen van wat achter de uiterlijke verschijning schuil ging, onderscheiden; ook eigen, in boekvorm verschenen, schrifturen getuigen hiervan. En zoo heeft hij ook vrij spoedig de leemten ontdekt in de geschiedschrijving, onze schilderkunst betreffende, die steeds zijn bijzondere aandacht had. Zijn boek over de Romantische Schilderkunst in de Nederlanden, waarvan na korten tijd reeds een tweede druk moest verschijnen, voorzag inderdaad in een bestaande behoefte. Dit boek is niet alleen een getuigenis van, zich trouwhartig en met volkomen toewijding aan het onderwerp gevende geleerdenvlijt, blijkbaar geschoold in de beste Duitsche tradities, doch tevens wat men zoo treffend heeft betiteld als „doorleefd getuigenis". Het heeft in den besten zin van het woord een leemte gevuld. En het behoeft ons dan ook niet te verwonderen, dat Huebner, door dit succes aangemoedigd, in twee daarna verschenen boekwerken van kleineren omvang de gelegenheid aangrijpt vanuit de diepte en universaliteit van een door aanleg verkregen en door belezenheid verrijkte visie, ook verder aanvullend en verhelderend te werk te gaan.

Van Jeroen Bosch's gewonen dagelijkschen levensgang is niet veel te vertellen. Zelfs Carel van Mander zit met zijn handen in het haar, wanneer hij daarover iets zakelijks wil ten beste geven, en nadien is

er weinig meer van opgediept dan zich laat samenvoegen in een paar bladzijden, die Huebner als gewetensvolle toegift aan het einde van zijn boek geeft, om zich daarvóór met te meer vrijheid aan Jeroen's innerlijke leven te kunnen wijden. De geestelijke gestalte van den schilder, die uit deze beschouwingen oprijst, wordt op een, veel betrekkelijk onverklaarbaars in zijn totale levensbeeld verhelderende wijze geschetst. Een ontwikkelingsgang op de gebruikelijke wijze, waarbij men schilderij na schilderij aan een beschouwing onderwerpt, is, wijl men over veel hiermee in verband nog in het duister tast, voorhands in bevredigenden vorm nauwelijks te geven. Het betrekkelijk stilstaande beeld, dat ons rest, teekent zich nu wel niet in al zijn phasen en schakeeringen volledig, doch voorloopig met de gewenschte duidelijkheid des te scherper af.

Jeroen's tragiek en grootheid is, dat hij — en dit ook maakt onze belangstelling voor zijn kunst zoo begrijpelijk — staat op de grens van twee werelden. De Middeleeuwen sterven af, een nieuw tijdperk, dat van de Hervorming, breekt aan. De oude geloofszekerheden ontvallen den mensch, de nieuwe, die een steeds grooter plaats zullen inruimen aan de ratio, met haar ten slotte zoo roekelooze en zooveel waardevols veronachtzamende tendenzen, moeten nog winnen aan stabiliteit. Huebner schetst dit apocalyptische tijdperk, dat met beeldenstorm en brandstapels een reusachtige geestelijke volkserfenis onteert en wegwerpt. Nóg een gebeurtenis van niet te overziene draagwijdte teekent hij hierbij aan: de Nederlanden keeren zich steeds meer af van het Noordelijk Groot-Duitsche achterland, worden dan, eerst langzaam, dan vlugger en vlugger, naar den kant van het Europeesche Zuiden gedreven en gaan steunen op de kultuur van het Middellandsche-zeegebied, van de Grieksche en Romeinsche oudheid. De Groot-Nederlandsche mogelijkheden verloochenend, schrompelen zij in tot een deel van haar wezen, tot Holland, tot minder nog, tot het kultuurgebied van enkele steden: Amsterdam, Haarlem, Leiden, Utrecht enz.

Dergelijke omwentelingen voltrekken zich niet zonder geweld, niet alleen door middel van vuur en zwaard, doch ook door constellatiewijzigingen in de geesten.

„Op het punt waar de scheiding begint, staat de mensch en kunstenaar Hieronymus Bosch, een overblijvende van den oertijd, nog geheel thuis in den Groot-Nederlandschen stam, geen Hollander in den later opkomenden zin van het woord.

Alhoewel de stad, waar hij rond 1550 ter wereld kwam — 's Hertogenbosch — in 't bezit was van het Calvinistisch-Hollandsch Generaliteitsland, behoorde het in dien tijd toch nog tot de Bourgondische staatsgedachten, die haar wortelvezels, in plaats van naar Amsterdam en Leiden, veel verder en inniger naar den levensovervloed van de steden Rijn-opwaarts uitstrekten. Bovendien is de schilder van vaderskant niet uit 's Hertogenbosch zelf afkomstig, maar een immigrant, die den familienaam Bosch, zinspelend op zijn geboortestad, pas later aannam.

Van vaderskant heette hij Van Aaken, en deze Jan van Aaken, alhoewel hij in 's Hertogenbosch leefde en hier als zooveel andere Duitsche metselaars en kunsthandwerkers bij de versiering van den Sint Jan als schilder meehielp, is misschien zelf nog in Aken geboren.

Zijn naam verraadt in elk geval, dat zijn familie kiemen van een landschappelijken en menschelijken voedingsbodem in zich draagt, die weliswaar niet aan dezen kant van de Maas, maar toch in Holland ligt.

Jeroen Bosch is naar zijn wezen in het veel omvattende Nederlandsche thuis, hetwelk zich zichtbaar en wijd uitstrekt naar Belgisch Vlaanderen en Noord-Frankrijk tot diep in Limburg en Kleef, en dat onzichtbaar en, wat het gemoed betreft, behoorde bij het universeele rijk van Germaansch denken en voelen.

Deze Nederlandsche gesteldheid is sedertdien verzonken. De gewesten, waarover deze zich uitstrekte, zijn bij andere staten gevoegd en zijn innerlijke en staatkundige mythe wordt in Holland nog maar zwak gevoeld. Het levendigst leeft deze mythe heden nog bij de Vlamingen, bij wie Groot-Nederland of Dietschland voor een deel een modern politiek programma vormt.

Nochtans verheffen zich in Holland ook af en toe stemmen die er op wijzen, dat de aard van den Hollander, wanneer deze door het opgeven van zijn oorspronkelijk dynamischen aanleg in een rationalistisch-staatkundigen toestand geraakt, gevaar loopt in stilstand en starheid te vervallen.

Hier en daar echter slaat eens een kunstenaar de korst van het Westelijk verstarde denken stuk en breekt die diepere, die Noordelijke laag in het volkskarakter open, waaruit nog krachten uit een sprookjesachtig verleden opborrelen, om uit vurige zielemachten werken te vormen, die voor de gangbare, ordelijke Hollandsche schilderkunst vreemd aandoen.

In deze rij van om zoo te zeggen uit vóór-hollandsche uitbarstingshaarden puttende kunstenaars staan Rembrandt van Rhyn, Vincent van Gogh en in het begin Hieronymus Bosch."

Wij citeeren zoo uitvoerig, omdat niets beter dan het eigen betoog van den schrijver de belangwekkendheid daarvan aan te toonen vermag, den grooten, universeelen samenhang doet zien, waarin hij dat beeld vat van den schilder, wiens werkzaamheid ook in onzen tijd van kentering opnieuw zoozeer tot de gemoederen is gaan spreken. Is Huebner's visie hierop breed, ook aan diepgang ontbreekt het zijn beschouwingen in geenen deele, en men kan het slechts betreuren, dat de tijd nog niet schijnt aangebroken, waarop dit alles met nog meer uitvoerigheid zou kunnen geschieden. De figuur van dezen eenzamen meester, levend in een tijd, zoo vol van conflicten, wordt, waar historische gegevens ons maar spaarzaam zijn toegevloeid, op grond van wat zijn werken openbaren, met psychologisch inzicht doorschouwd en zorgzaam geteekend. Huebner ziet in hem het asthenische type, een mensch van schizothyme zielsgeaardheid, gekenmerkt door wisselende stemmingen en licht geneigd van het eene uiterste in het andere over te slaan. Hij blijkt, zoo constateert hij, toegankelijk voor vervreemdingsgevoelens en voor wat niet van deze wereld is, waarvan ondervindingen van bovennatuurlijken aard, visioenen zoowel als zeldzaam liquide oogenblikken het gevolg zijn. „Men ziet in zijn kunst een vaak niet te ontwarren, ja haast beangstigenden wirwar van vroolijkheid en ernst, zotheid en zwaarmoedigheid, hoon en medelijden, scherts en schrik. De argelooze overgave gaat in een wreed ontpoppen over."

Jeroen's verbeeldingswereld wint opnieuw leven in het descriptieve proza van den gewetensvol ontledenden auteur, die overigens meent, dat haar diepten en hoogten met behulp van de dieptepsychologie alleen niet gemeten kan worden en die dan niet in gebreke blijft het wonderlijke pandemonium, waarvan de mensch met zijn ziel en noodlot verwikkeld is, nader aan een beschouwing te onderwerpen. Wat Huebner hiervan aan den druk toevertrouwde, behoort tot het allerbeste en diepzinnigste van wat er over Jeroen Bosch geschreven werd. Hoe suggestief is ook de wijze, waarop hij telkens weer het bleeke, onderzoekende en alwetende gelaat van den meester te midden van deze beschrijvingen voor den lezer op doet lichten. En hoe weldadig doet het, na zulke, van zooveel inzicht en scherpzinnigheid getuigende bladzijden, aan, zinsneden als de volgende te lezen: „Wat de geest niet begrijpt en waartoe zijn kundigheden niet toereikend zijn, zulks ontsluit zich vanzelf voor zijn bevroeden, zijn verwonderen, zijn geheele medeleven. Heden ten dage zoogoed als in den tijd van den schilder, waren het juist de ongevormden, het volk, dat het meeste begrip voor zijn paneelen aan den dag legde." Dit is een bevestiging van de oude waarheid, dat men kunst niet enkel met het hoofd, doch vooral met het hart moet verstaan.

De kunst der „Nederlandsche en Vlaamsche Rococo-schilders" stelt den lezer voor minder ingewikkelde problemen. „De geschiedenis der Nederlandsche kunst moet voor een belangrijk deel nog eens onder de loupe worden genomen en opnieuw worden beschreven", meent de schrijver, „want aan het inzicht, dat afstamming en geboortegrond van diepgaanden invloed op de ontplooiing der kunst en kunstenaars zijn, werd tot nog toe geen voldoende aandacht geschonken", en hij dringt aan op een duidelijker onderscheiding van wat een in wezen getrouwe weerspiegeling is van den eigen Nederlandschen aard dan wel een, beïnvloed door een uitheemsche wijze van denken en voelen. Hij is van oordeel, dat het tijdvak van het Nederlandsche rococo te lijden had onder een algemeene onbekendheid en dientengevolge onder een haast onuitroeibare geringschatting. Hij komt tot de overtuiging, dat juist in dit tijdvak door Nederlandsche en Vlaamsche kunstenaars met succes pogingen werden aangewend zich van buitenlandsche invloeden vrij te maken en een eigen klank te doen hooren. Evenals de romantici in de hiervóór gesignaleerde uitgave, genieten beide groepen in dit eveneens weinig omvangrijke, doch niettemin instructieve overzicht een eerherstel, waarvan men met belangstelling kennis neemt en dit te meer, nu de tijd er rijp voor schijnt. Het rococo is een kunst van speelsche gratie en sceptischen twijfel, van dartel zingenot en een zich verdroomen in arcadisch idyllische tafereelen, waaronder een diepe weemoed schuil kon gaan (Watteau), die meer op haar plaats was in de Latijnsche landen, in Zuid-Duitschland en Oostenrijk, dan in deze contreien. Toch heeft zij ook bij ons een tijdperk van betrekkelijken bloei gekend, waarvan te minder bekleef, nu zooveel van de behangsels, waarop de schilders van het rococo zich in de beslotenheid der Hollandsche binnenhuizen, waarvoor zij in den regel waren bestemd, zich niet zelden het onbekommerdst en eigenst uitleefden en zelfs hun arcadische tafereelen ten deele in de Hollandsche atmosfeer en Hollandsche bosschages deden spelen, onder sloopershanden vielen. Uit hun ateliers van decoratieve kunst kwamen tal van makers van ezelschilderijen voort en zoo werd van daaruit een brug naar den nieuwen tijd geslagen.

Ook het Vlaamsche rococo, waarvoor beneden de Maas overigens reeds meer dan éénś een lans werd gebroken, wordt aan een kenschetsende beschouwing onderworpen.

Beide werken zijn met smaak uitgegeven en rijk geïllustreerd.

C. H. de Boer

Ludwig Englert: *Paracelsus, Mensch en Arts. Vertaald door* Jhr R. H. G. Nahuys (*uitg. N.V. Uitgeversmaatschappij „Atlanta", Amsterdam*).

Men laadt zich zelf waarlijk geen lichten last op de schouders, wanneer men de taak op zich neemt de figuur en het werken van den

„wonderdokter" Paracelsus te beschrijven. Men moet dan niet slechts beschikken over het groot beeldend vermogen, dat noodig is om den hartstochtelijk levenden en diep belevenden mensch, die Paracelsus was, tot nieuw leven te wekken, maar men moet tevens inzicht hebben in, of althans begrip hebben voor den uitermate gecompliceerden en verwarden tijd, waarin het optreden van dezen grooten Duitscher viel. Paracelsus leefde op de grens van twee werelden, of beter nog, hij leefde tusschen twee werelden in, tusschen een wereld — de Middeleeuwsche —, die met al haar kerkelijke gebondenheid en antieke autoriteitswaan had afgedaan, en een andere wereld — die van den nieuwen tijd —, die met haar natuurlijke religie, haar natuurwetenschap, haar natuurrecht en haar natuurlijke moraal stond geboren te worden, maar nog niet geboren was. Zoo is Paracelsus de man, die eenerzijds zich heeft losgemaakt van kerkelijke en wereldlijke autoritaire bindingen en die reeds iets beleeft van het nieuwe wereldbeeld, dat uit Renaissance en Humanisme zal ontluiken, maar die anderzijds nog met één been staat in den tijd, waarboven hij tracht uit te groeien.

Daaruit is te verklaren hoe het mogelijk was, dat de arts, die zich zoo heftig richtte tegen het vermeende gezag van kerkelijke waardigheidsbekleeders en universitairen geleerdenstand, de man, die zich met zulk een hartstocht op de zintuigelijke ervaring en de directe aanschouwing wierp, de onderzoeker, die vóór Galilei, Kepler en Newton had geschreven, dat men de natuur *dwingen* moest behulpzaam te zijn bij de genezing der lichamelijke kwalen en die aldus het experiment had aangewezen als het hulpmiddel der moderne natuurwetenschappen, daaruit is te verklaren hoe het mogelijk was, dat deze man toch de mystieke voorstellingen uit voorbije tijden niet uit zijn geest kon bannen en aan fantastisch-allegorische begrippen het karakter van werkelijkheid niet kon onthouden.

Wij zagen het zooeven reeds: schrijverstalent in den dieperen zin van het woord en wijsgeerige bezinning op de geestelijke situatie van den tijd zijn vereischt, om een zoo eenmalige figuur als Paracelsus uit te beelden en te doen begrijpen. Kolbenheyer toonde in zijn Paracelsus-trilogie over het eerste te beschikken; Peuckert bewees in zijn Copernicusbiographie een open oog te hebben voor de gecompliceerde structuur van den tijd, waarin zoowel de beroemde heelmeester als de beroemde astronoom leefden en dachten. Ludwig Englert, de schrijver van het hier te bespreken boekje, toont echter, dat hij over geen van beide kwaliteiten beschikt. Hij vermag ons slechts een op historische feitelijkheden, niet op historisch inzicht gebaseerde beschrijving te geven van Paracelsus' leven, en aldus toont hij ons, dat hij met de keuze van zijn onderwerp boven zijn krachten heeft gegrepen. Ook de vertaling hadden wij graag beter gezien, vooral wat betreft de citaten uit Paracelsus' geschriften.

A. B. Roels

Abe Brouwer: *Marijke (uitg. N. V. De Arbeiderspers, Amsterdam).*

Brouwer's tweede roman beteekent in alle opzichten een zeer wezenlijke vooruitgang bij zijn eersteling „De gouden Swipe", waarvan de innerlijke verdienste niet bepaald in overeenstemming was met het succes, dat het werk geoogst heeft. Een niet door diepere realiteit beheerscht en gezuiverd verbeeldingsleven, een forceeren van spanning dat meer uitloopt op sensatie dan werkelijke dramatiek, kunnen zeker minder critische lezers meeslepen, waar zij zijn niet geschikt om een werk zelfs maar in een kleine letterkunde een blijvende plaats te verzekeren. Indien „Marijke" hetzelfde succes zou oogsten als „De gouden Swipe", zou dat voor den schrijver en de Friesche letterkunde beide veel meer beteekenen. Het is een heel wat rustiger geschreven boek, dat veel dichter bij het leven staat, waarin blijkbaar veel persoonlijke ervaring verwerkt is, en dat blijft boeien, zoowel door de teekening van het vaderlooze gezin, dat, vooral dank zij de toewijding der moeder, zich weet op te werken boven het peil van het verwilderde heidevolk, als door de wijze, waarop het ons den overgang van een ongeregelde samenleving tot een meer geordende maatschappij beschrijft. Het boek heeft een overtuigende opbouwende strekking, ongetwijfeld ontstaan uit de liefde, welke de schrijver zijn stof heeft toegedragen, en die het zeer wel had kunnen stellen buiten het onrijpe idealisme, dat nog hier en daar aan het woord komt.

Anders dan bij Brolsma, bespeuren wij den schrijver nog te veel vóór zijn figuren, in plaats van hem daarachter te raden. Maar terwijl hij in „De gouden Swipe" zich bezwerend en gesticuleerend zoozeer op den voorgrond drong, dat wij zijn bedoelingen heeg wat duidelijker hoorden dan dat wij zijn scheppingen zagen, speelt hij nu meer de ol rvan een bescheiden, hoewel nog steeds zeer wel te ontberen, uitlegger, die er vooral werk van wil maken, zijn waardeeringen op ons over te dragen. Het is niet erg, dat de gevoelsmensch Abe Brouwer nog steeds in deze werkelijksheidsbeschrijving aanwezig is, maar hij dringt zich nog te veel op, soms uit naïveteit, maar helaas ook wel eens om een minder zuiver affect te bereiken.

Stijl en taal zijn nog te weinig verzorgd om aanspraak te hebben op letterkundige waardeering. Het zou jammer zijn, als deze schrijver zijn leertijd als afgesloten beschouwde; zijn talent is levenskrachtig genoeg om, bij strenge zelftucht, werk voort te brengen, dat zich ook in de toekomst kan handhaven. Dr D. Kalma

Prof. Dr Friedrich Schönemann: *De Vereenigde Staten van Amerika. Vertaald door* G. N. Reeders *(uitg. Westland, Amsterdam).*

Het is een algemeen optredend verschijnsel, dat in den politieken en ideologischen strijd van het oogenblik de tegenover elkander gestelde partijen aan figuren en begrippen, waarvan zij de beteekenis en de draagwijdte niet overzien, een positieve of een negatieve waarde toekennen, zonder dat die waardeering op werkelijk inzicht en gegronde kennis van zaken gebaseerd is. Het gemak waarmee van beide zijden gesproken wordt over begrippen als liberalisme, kapitalisme, marxisme, bolsjewisme, nationaalsocialisme, americanisme e.d., vindt waarlijk niet immer zijn rechtvaardiging in de deskundigheid der sprekers.

Het is daarom steeds een daad van elementair belang, wanneer een schrijver in een kort en bondig overzicht den lezer eenig begrip bijbrengt voor de feitelijke ontwikkeling en de feitelijke structuur van verschijnselen als het Derde Rijk, de Sowjet-Unie en de U.S.A.

Dit laatste onderwerp wordt behandeld door Prof. Schönemann, leider van de afdeeling Amerika van het Duitsche Auslandswissenschaftliche Institut. In een 170 bladzijden geeft hij een overzicht over land, volk, staat, kultuur, bedrijfsleven en weermacht van de Vereenigde Staten van Noord-Amerika.

Het is een boek geworden, dat wij in handen wenschen van allen, die zich voor den politieken en ideologischen strijd onzer dagen interesseeren, maar bovenal van diegenen, die meenen met groot gezag over het americanisme te kunnen spreken en schrijven. De discussie kan er veel bij winnen. A. B. Roels

José Ortega y Gasset: *Das Wesen geschichtlicher Krisen (uitg. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart—Berlijn).*

Ortega y Gasset is een kultuurphilosoof met een niet dadelijk smetteloos politiek verleden. Daarvan getuigt reeds het feit, dat zijn „Opstand der Horden" zich in het Nederland van vóór den oorlog in eenzelfde actueele, opgeschroefde en onwezenlijke belangstelling mocht verheugen als Huizinga's „In de Schaduwen van Morgen". Men herinnere zich Ortega's uitspraken als: „ „Het Europeesche Evenwicht" — of „Balance of Power" — is het waarachtige bestaan van Europa" en „Dit (Engeland) is het volk, dat steeds het eerst de toekomst naderbij is gekomen, dat steeds op bijna alle terreinen een voorsprong op de anderen heeft gehad."

Sedertdien zijn verschillende jaren verloopen en ook Ortega heeft zijn kijk op de politieke constellatie in Europa en op de daaraan ten grondslag liggende geestelijke tegenstellingen moeten wijzigen. Hoewel hij zijn philosophisch fundament heeft kunnen handhaven, is hij door de ontwikkeling der politieke situatie gedwongen toe te geven (zij het ook niet expressis verbis), dat de practische toepassing van zijn philosophische en wereldbeschouwelijke grondstellingen zich maar al te spoedig door een oppervlakkige en politiek-gekleurde visie op nieuwopkomende geestesstroomingen heeft laten misleiden. Wanneer Ortega eens gemeend heeft, dat hij zich in zijn strijd voor de rechten van het individu tegen het „massale" karakter van fascisme, nationaalsocialisme en communisme moest richten, dan kan hij nu hebben ingezien, dat hij hier geestelijke scheppingen onder één noemer vatte, die van fundamenteel verschillende orde zijn, nl. eenerzijds het communisme met zijn gedemocratiseerde, ongestructureerde massa's van individuën en anderzijds de aristocratische stroomingen met haar organische bindingen en haar beaccentueering van de persoonlijkheid.

Zooals wij echter reeds zeiden, heeft Ortega bij alle verandering der tijden en bij al zijn verandering in deze tijden de essentie van zijn philosophie kunnen handhaven. Vandaar dan ook, dat, niettegenstaande de groote verschillen in de practische gevolgtrekkingen, er toch tusschen een werk als „De Opstand der Horden" en het nu in Duitsche vertaling verschenen „Esquema de las crisis" geen kloof gaapt, maar eerder sprake is van een continue ontwikkeling van het laatste werk uit het eerste. Nog steeds is de hoofdtendens die uit zijn werken spreekt, de vernietiging van het afgodsbeeld der rede, nog steeds verkondigt hij de noodzaak om deze rede in de biologie in te voegen en dus slechts als levensverschijnsel op te vatten. De crisis, die de Europeesche politieke- en geesteswereld in dezen tijd doormaakt, ziet hij dan ook als een crisis der rede. Zonder dan verder in finesses te treden omtrent deze rede op zich zelf, houdt hij zich bezig met het wezen van deze crisis en met de punten van overeenkomst, die zij vertoont met andere crisistijden in de geschiedenis der menschheid. Aldus zoekend, komt hij er toe een vergelijking op te stellen tusschen de Renaissance en onze dagen, een vergelijking, die haar vruchtbaarheid bewijst zoowel voor ons inzicht in het wezen der Renaissance, als voor ons begrip voor het absoluut revolutionnaire karakter van onzen eigen tijd.

Ortega's boek is aldus geworden tot een belangrijk hulpmiddel voor allen, die zich willen bezinnen op de achter de reëele en actueele hedendaagsche politieke feiten gelegen geestelijke problematiek. Wel is eenig critisch voorbehoud bij het lezen gewenscht, maar dan helpt het ook wezenlijk tot verheldering van de huidige situatie. A. B. Roels